



Maria Beatriz de Faria Castanheira Ribeiro

Perspectiva e devir em escritas contemporâneas do quase

Dissertação de mestrado

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento em Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro
Março de 2015



Maria Beatriz de Faria Castanheira Ribeiro

Perspectiva e devir em escritas contemporâneas do quase

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Helena Franco Martins

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Laura Rabelo Erber

UNIRIO

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de março de 2015.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Maria Beatriz de Faria Castanheira Ribeiro

Graduou-se em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-Minas, em 1990. Especializou-se na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, em Arte, Literatura e Pensamento Contemporâneo. Publicou contos nas antologias *A polêmica vida do amor* (Editora Oito e Meio, 2011) e *Sábado na Estação* (Editora Apicuri, 2012); e o romance *Avião de papel* (Editora Apicuri, 2014).

Ficha Catalográfica

Ribeiro, Maria Beatriz de Faria Castanheira

Perspectiva e devir em escritas contemporâneas do quase / Maria Beatriz de Faria Castanheira Ribeiro ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2015.

112 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Nuno Ramos. 3. Escrita expandida. 4. Performance. 5. Quase. 6. Perspectivismo. 7. Multiplicidade. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Aos professores, funcionários e colegas do Departamento de Letras da PUC-Rio.

À professora Marília Rothier Cardoso, pela generosidade intelectual.

À professora Mariana Maia Simoni, pelas aulas inspiradoras.

À professora Laura Rabelo Erber, que aceitou ler e avaliar este trabalho.

À professora Helena Franco Martins, orientadora neste percurso, pela sensibilidade, pela atenção, pelo incentivo e pelo profissionalismo com que me apoiou nestes dois anos de pesquisa.

À Elis e ao Thales, pelo estímulo e pelo carinho.

Ao Luiz, pela parceria de vida.

Resumo

Ribeiro, Maria Beatriz de Faria Castanheira; Martins, Helena Franco. **Perspectiva e devir em escritas contemporâneas do quase**. Rio de Janeiro, 2015. 112p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação propõe explorar a fertilidade do pensamento perspectivista para refletir sobre modos de experimentação e produção de escritas contemporâneas e, num sentido mais amplo, arte. Para tanto, o presente estudo concentra-se em procedimentos que ocorrem nestas manifestações os quais podemos chamar de *exercícios perspectivistas* – experimentos artísticos que mobilizam temas caros ao perspectivismo de todos os matizes, na atenção que estes costumam dar a devires entre natureza e cultura, humano e não humano, sujeito e objeto, matéria e sentido e tantos outros. A reflexão proposta concentra-se na obra de Nuno Ramos – escritor e artista visual. Aqui, seus trabalhos são abordados como escritas contemporâneas do *quase*. A noção de “quasidade” é uma categoria perspectivista crucial para o pensamento filosófico da multiplicidade e dos devires (em especial, Nietzsche e Deleuze). Tais filosofias informam, em larga medida, a antropologia de Eduardo Viveiros de Castro em suas reflexões sobre a vida e o pensamento dos povos ameríndios, reflexões que esta pesquisa busca também incorporar. A partir do território descrito e por meio de uma prática ensaística, tomam-se como ocasiões especialmente favoráveis para a investigação um livro (*Junco*) e uma instalação (*Monólogo para um cachorro morto*). Tais fazeres artísticos mostram que escritas do *quase* são persistentemente buscadas por meio das relações entre linguagem, arte, corpo, pensamento e ação. Tais procedimentos são estudados como processos que potencializam pontos de vista, multiplicidades e devires. A dissertação é composta de capítulos autônomos, porém complementares, e permite diferentes percursos de leitura.

Palavras-chave

Nuno Ramos; escritura expandida; performance; quase; perspectivismo; multiplicidade; devir.

Abstract

Ribeiro, Maria Beatriz de Faria Castanheira; Martins, Helena Franco (Advisor). **Perspective and becoming in contemporary writings of *quasi***. Rio de Janeiro, 2015. 112p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation sets out to explore the fruitfulness of perspectivism in reflecting about ways of experimentation and production in the expanded field of literature and art today. In order to do so, it focuses on some procedures that, recurring in these contemporary manifestations, might be called *perspectivist exercises* – artistic experiments that mobilize themes so dear to perspectivisms of all hues, in their attention to becomings between nature and culture, human and not human, subject and object, matter and sense, and many others. The study concentrates on the works of writer and visual artist Nuno Ramos, addressed here as instances of contemporary writings of *quasi*. The notion of “*quasi-ness*” is a crucial perspectival category to the philosophical thought of multiplicity and becomings (Nietzsche and Deleuze). Such philosophies largely inform Eduardo Viveiros de Castro’s anthropology as found in his works on Amerindian people’s lives and minds, a body of reflections that this study also seeks to incorporate. From the described territory and through an essayistic practice, this dissertation takes the installation *Monólogo para um cachorro morto* and the book *Junco* as specially favorable occasions for reflection. Such artistic doings show that a writing of *quasi* is persistently sought by the exploration of relations between language, art, body, thought and action. These procedures are studied as processes that potentiate perspectives, multiplicities and becomings. The autonomous, though complementary chapters, of the dissertation allow for multiple directions and sequences of reading.

Keywords

Nuno Ramos; expanded writings; performance; quasi; perspectivism; multiplicity; becoming.

Sumário

Introdução	10
1. Para pensar o quase	15
2. Quase poesia	30
3. Quase Xamã	53
4. Quase canibal	79
5. Considerações finais	104
6. Referências bibliográficas	108

Lista de figuras

Figura 1-	Junco, de 2011: a sobreposição de imagens	30
Figura 2-	Junco, 2011: cão no asfalto	31
Figura 3-	Junco, 2011: tronco na praia	32
Figura 4-	Monólogo para um cachorro morto, 2008	33
Figura 5-	Primeiros quadros do ramos-pintor	35
Figura 6-	Hora da razão, 2014: choro negro	40
Figura 7-	Monólogo para um cachorro morto, 2008	41
Figura 8-	Aranha, 1991: texto como teia	45
Figura 9-	Fruto estranho, 2010: instalação monumental	60
Figura 10-	Monólogo para um cachorro morto, 2008	63
Figura 11-	Bandeira branca, 2010: urubus escapam da Bienal	88

Acreditamos apenas em uma política de Kafka, que não é nem imaginária nem simbólica. Acreditamos apenas em uma ou mais máquinas de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasia. Acreditamos apenas em uma experimentação de Kafka, sem interpretação nem significância, mas somente protocolos de experiência.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Introdução

Este trabalho de pesquisa toma como objetos a instalação *Monólogo para um cachorro morto* e o livro *Junco*, ambos de Nuno Ramos. Em especial aqui, as produções com as quais se pretende dialogar são abordadas como escritas contemporâneas do *quase*. Este estudo surge como efeito do surpreendente encontro com a noção de quasidade, esta que é uma categoria perspectivista crucial para a filosofia contemporânea (sobretudo em suas matrizes nietzschiana e deleuziana). Crucial, portanto, para o pensamento da multiplicidade e dos devires: multiplicidade de sentido e de perspectivas; devir nos termos de Deleuze e Guattari, de encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade, de indiferenciação. Tal filosofia informa, em larga medida, o pensamento contemporâneo sobre o chamado *perspectivismo ameríndio*, estudos orientados para a transcrição etnofilosófica dos modos de vida e de imaginação conceitual dos povos indígenas. Sem se deixar reduzir exatamente por suas contrapartes em nossa própria matriz filosófica, este perspectivismo, teorizado, em especial, por Eduardo Viveiros de Castro, nos dá elementos singulares para pensar além do binômio universalismo-relativismo. Meu interesse tem a ver também com este aspecto. Gostaria de descobrir como esta quasidade, no caso dos objetos escolhidos, produz espaços indiscerníveis em que multiplicidades favoreçam modos de devir, substituindo modos de ser, bem como suscitando modos de experimentar, pensar, ensaiar. Neste sentido é que talvez sejam escritas do *quase*.

Este estudo nasce, portanto, do desejo de fazer balançar a potência deste entre – como um *hífen* – característico de alguns movimentos críticos de resistência à hermenêutica, podendo atender a certos anseios de nossas reflexões sobre as instâncias de arte e escrita expandidas na contemporaneidade. E foi neste sentido que pensei em abordar obras que, ao lado de outras tantas que proliferam nestes tempos de arte pós-autônoma, caracterizam-se por gestos de transgressão e expansão. Exploro aqui em especial a hipótese de que a quasidade, que comparece nos modos de experimentação e produção de arte e escritura expandidas, pode ganhar visibilidade e vigor se aproximada às cosmologias indígenas, suas diferentes formas de vida.

Encontrei, nos fazeres artísticos de Nuno Ramos, escritor e artista plástico, uma interlocução a princípio ideal. O desejo de investigar, em viés perspectivista, a força do *entre* no ato de experimentação com foco nas obras *Monólogo para um cachorro morto* e *Junco* se deve ao labirinto de imagens, sons, texturas, palavras, corporeidades sensoriais e sensíveis dos objetos escolhidos e à maneira como a morte como quase-acontecimento é explorada por Nuno Ramos. É que a quasidade mostra ser algo possível de ser pensado também diante da poética da morte. Viveiros de Castro propõe que a morte, configurada como quase-acontecimento, nos ajudaria, em parte, a reformular nossas questões sobre a dicotomia entre humano e não-humano, ao mesmo tempo em que nos levaria à experiência do risco, do perigo, da beirada – a saber, da quasidade. Assumir esta quasidade implicaria a possibilidade de abalarmos dimensões irrefletidas de nossos próprios modos de vida, e transitarmos entre pontos de vista móveis, entre as articulações narrativas das imagens, nos entre-lugares da arte, da filosofia e da antropologia.

É assim no *Junco*, onde as coisas estão nascendo e vão morrendo, estão se fazendo e vão se desfazendo. Segundo o próprio artista, elas partem de uma espécie de cena que é particular em tudo o que ele faz. A capa do livro justapõe imagens do cão e do tronco; aquele em decomposição à margem da rodovia; este, gasto, deitado na areia da praia. Nas páginas internas, encontram-se também fotografias do bicho e da planta, desta vez, lado a lado, cada um por si. É esta a cena poética com a qual me deparei – o lugar para onde convergem quase humano, quase cachorro, quase nomeador, quase nomeado, quase ver, quase ler, quase vida, quase morte.

Quase diálogo e quase monólogo, percebo, ainda, procedimentos nos quais seja possível reconhecer implicações e ressonâncias ligadas às formas de vida dos índios no *Monólogo para um cachorro morto*. A instalação se desdobra em várias montagens: texto, imagem, gravação e esculturas em grandes blocos de mármore. A quasidade apresenta aqui acentos relacionáveis ao que, no perspectivismo ameríndio, corresponderia ao saber xamânico, ao cruzamento perigoso de fronteiras ontológicas, ousadia que envolve arriscada performance, e que pode catalisar transformações relacionadas a modos de viver e de conhecer. Oferece-se aí uma passagem justamente no *entre* da expansão. E é nessa passagem que eu pretendo me esgueirar à medida que me dou conta das possibilidades de

experimental – com uma escritura já em devir – a mobilidade de perspectivas. Nesse sentido, além de proporcionar o encontro com o que se promete outro, os fazeres artísticos de Nuno Ramos talvez sejam também um convite de permanência no desconhecido, por espaços refratários à pacificação, ao reconhecimento ou à explicação.

Já que a quasidade dá o tom dos dois fazeres artísticos de Nuno Ramos aqui tratados, resultando numa inespecificidade e numa impropriedade, de quase contágio inevitável entre corpos e espíritos, humanos e não-humanos, naturezas e culturas, escrever uma dissertação onde se associam tais forças e, mais ainda, escrever se deixando atravessar por esse quase-acontecimento é a maneira que encontro para conseguir realizar o que se pretende como uma crítica em processo. Por isso, faço a opção por uma prática ensaística. Vale ressaltar que, em se tratando de proposta de ensaio, naturalmente penso em capítulos onde estarei e colecionando meus materiais de pesquisa e cujas questões abordadas estarão em diálogo umas com as outras, quero dizer, estarão relacionadas, fazendo cintilar novas conexões. A dissertação é composta, portanto, de capítulos autônomos, porém complementares, e permite diferentes percursos de leitura.

Assim orientado este estudo, apresento os capítulos que seguirão a esta Introdução.

No capítulo 1, dedico-me a convocar alguns “intercessores” (no sentido deleuziano) como companheiros de viagem, postos em perspectiva, para pensar o quase. Ali, trato de desenhar uma posição, fazendo contato direto ou indireto com teorias que julgo fundamentais para a minha pesquisa. Entre elas, a antropologia de Bruno Latour, que, como a de Eduardo Viveiros de Castro, desloca as noções de natureza e cultura; a filosofia de Nietzsche, em especial no que desloca a noção de compreensão; e os estudos de história da arte e de crítica de arte de Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende e de Florência Garramuño, que deslocam as noções de arte e escritura. Os intercessores formaram um caleidoscópio cujos fragmentos interferiram no movimento reflexivo uns dos outros, imbricando pensamento artístico contemporâneo, filosofia, antropologia, contexto político e literário, estética. As noções de “indecidível”, por Roberto Correa dos Santos e Renato Rezende; e de “inespecífico”, por Florência Garramuño, serão exploradas em toda a dissertação. O capítulo termina com uma retomada do conceito

deleuzeano de *devenir*, que, junto com as demais reflexões apresentadas, desemboca em uma apresentação preliminar do artista e escritor Nuno Ramos.

No capítulo 2, promove-se o encontro dos objetos de pesquisa com o perspectivismo ameríndio e abre-se espaço para a atividade crítica como um ato performático mesmo. Começo pelo *Junco*, tentando encarar, de frente, os mundos que se apresentam no livro: a tensão entre humano e não humano, entre forma e conteúdo como apreensão de modos de existência. Nesse sentido, são abordados tanto os procedimentos artísticos como a produção de conceitos – arte e pensamento aí operando em tensão. Ainda no capítulo 2, inicio a reflexão acerca de um dos efeitos da quasidade, que é o efeito de hifenização-dialética, efeito do *quase* como um hífen que pulsa desestabilizando e desparafusando os binarismos, nossos cacoetes dicotômicos. Dialética, aqui, nos termos de Giorgio Agamben, a partir de sua leitura do conceito benjaminiano de imagem dialética. Reivindico que, nessa zona de indiscernibilidade (nesse *entre*), é onde surge a potência do ato de experimentação. Dialogo, ainda, com parte da fortuna crítica da obra de Nuno Ramos, bem como seus próprios artigos e entrevistas em jornais, revistas de cultura, televisão e seus escritos e depoimentos em vídeo na internet. Também no capítulo 2, inicio a experimentação do *Monólogo para um cachorro morto*. Com a abordagem simultânea desta instalação e do livro *Junco*, ficam evidentes algumas peculiaridades de Nuno Ramos, entre elas, o procedimento de borrar fronteiras entre literatura e artes visuais, abalando nossas certezas.

Em se tratando do capítulo 3, associo a aventura do artista-escritor acerca do cão morto a um procedimento xamânico, por tomar o cão como interlocutor de um monólogo que questiona situações de vida e de morte. Tal associação se faz para pensar como o fazer artístico de Nuno Ramos, ainda que não seja inaugural neste sentido, afirma-se relevante e produtivo por provocar embaraço e desconforto de maneira a mobilizar certa perplexidade e, sobretudo, reflexão. O *Junco* também habita este capítulo, buscando explorar as promessas de alteridade radical do mundo ameríndio.

O capítulo 4 insere Nuno Ramos no contexto histórico (cultural, artístico e literário) do qual faz parte. Ali, concentro-me nas influências mais próximas do artista-escritor e mais abertamente declaradas por ele. Mas faço isso com o objetivo de demonstrar que o canibalismo de Nuno se dá na *quasidade* de uma experimentação que sugere deslocamentos. A relação de seu trabalho com o de

seus intercessores artísticos ocorre quando nela se estabelece a tensão entre identidade e inespecificidade. E é por conta dessas questões que este capítulo traz as presenças-ausências de Joseph Beuys, Carlos Drummond de Andrade, Hélio Oiticica e Clarice Lispector.

O capítulo 6 trará as considerações finais. Nelas retomam-se as discussões tecidas no decorrer deste estudo e sugerem-se alguns pontos que ficam convocando pesquisas futuras.

Estas são as apostas deste trabalho de pesquisa.

1

Para pensar o quase

Arte é filosofia é arte é pensamento é arte é poesia é arte é linguagem é arte é vida é arte é imaginação.

Mas pode ser também e tão somente um modo de falar. Ou de escrever. Modo de fazer. “Arte é uma espécie de desejo coletivo que alguém faz, traindo, às vezes, até a sua origem. Arte em geral é uma vida paralela, que tem que voltar para a vida que a gerou, que a sonhou. A gente sonha para retornar para cá” (Ramos, 2011, s/p). Referindo-se a uma imaginação que não pretende circunscrever um modelo, mas que se faz potente, Nuno Ramos, nesta entrevista concedida ao Jornal Rascunho, fala de sua crença de que a arte seja o “sonho da vida” (2011, s/p). Assim, deposita esperanças em um fazer artístico que não se apresente separado da vida comum, tampouco se mantenha confinado a um espaço autônomo e sem relação com o mundo. No entanto, ainda que tal reflexão evidencie e potencialize uma aproximação da arte com a vida, não se trata propriamente de uma correlação simples entre regiões bem demarcadas: encontra-se disseminada, como um todo, nos fazeres de Nuno Ramos, a ideia de que a “arte é o lugar da ambiguidade” (2011, s/p). É neste sentido que se caracteriza – de maneira ambígua – por uma transposição que é transgressora. Estaria, portanto, no lugar onde se executa e se expandem o pensamento e os afetos. Pois a ambiguidade a que se refere Nuno Ramos, a meu ver, está na capacidade de o encontro com o objeto artístico ocorrer fora do alcance usual de seu campo de reflexão, a partir de uma disposição ética que desperta aspectos irrefletidos e conexões menos esperadas com a vida. Pode-se supor que, a partir daí, a arte se atreve pelo mundo, resiste às doutrinas e, com outros modos de existência, permanece indomesticável.

Ao imaginar esse “sonho de vida”, o pensamento-arte de Nuno Ramos expande na companhia de outros tantos que, de algumas décadas pra cá, vêm

realizando um impuro movimento, uma abertura, que se mobiliza em torno da passagem de um gesto formal para um gesto ético, a fim de tentar encontrar conexões pensantes e agenciamentos nas práticas artísticas, levando em conta sempre o lugar da arte na contemporaneidade. Em outras palavras, mediante o esgotamento das noções tradicionais de campo artístico e de formas artísticas, quem sabe o “sonho de vida” possa esboçar o que querem dizer alguns teóricos como Roberto Correa dos Santos e Renato Rezende. A partir da performance escritural intitulada *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*, estes autores projetam o desejo de uma arte a perder fixidez, ganhar impermanência e propor novas associações.

Ocorre que hoje, quando o que se pretende é a tentativa de expressão ou de percepção de manifestações artísticas, vale assinalar que se trata de um processo incessante de deslocamentos de subjetividades face ao imaginário e ao mundo. Nesse contexto, não é o caso de reiterar, aqui, por exemplo, que a escrita literária demanda a possibilidade de ser interrogada além do âmbito textual. Disto já se sabe. Quando refletimos sobre a prática artística com as palavras no nosso tempo, observamos que ela tem dialogado cada vez mais com outras artes, bem como se aproximado do jornalismo, do cinema, da TV, do teatro, da internet. Dizem, por exemplo, Santos e Rezende: “Se há uma arte dominante hoje, situa-se no sítio das imagens – imagens visuais. E as que se processam na mente, as incontáveis?” (Santos & Rezende, 2011, p. 30). Em face desse estado especialmente volátil das práticas de arte e escritura – num contexto em que o interesse se desloca do objeto para a experimentação artística – não é simples a tarefa de construir o pensamento crítico. Como alcançar vigor crítico em uma atmosfera de experimentação especulativa em que o sujeito deixa de ser o centro e a origem de seu discurso, para ser entendido como construção polifônica cuja força se encontra em sua relação com a vida? Mais do que isso. Já que as formas de saber podem ser transitivas, como tocar o pensamento onde ele nos permita experimentar esse terreno movediço por onde transitam as subjetividades? Tal questão pode ser conduzida de maneiras diversas. Afinal, sabe-se: esta é uma questão muito mais ampla. Tampouco alguma abordagem pode ser vista como se fosse primeira ou última palavra, muito menos pode ser tomada como modelo inquestionável. É necessário então que o leitor ensaísta articule suas preferências teóricas. Por isso, escolho um recorte, um viés, mediante olhares que me interessam neste momento.

Roberto Correa dos Santos e Renato Rezende não apenas apresentam um desses olhares como servem de intercessores na reflexão sobre o ato de leitura para além do texto escrito. Valendo-se do conceito de “campo ampliado” de Rosalind Krauss¹, os autores não somente pretendem pensar a literatura para *fora* do literário. Não simplesmente. Pois não se trata mesmo nem de um fora nem de um dentro. De outro modo, para cuidar do “valor do expandido das práticas de agora” (Santos & Rezende, 2011, p. 7), talvez fosse cabível uma metamorfose teórico-crítica em torno de manifestações artísticas marcadas por mobilidade e latência. Santos e Rezende não só experimentam essa reconfiguração como a politizam a partir de uma visada que pode ser lida como um manifesto. Ali, nesse “livro-de-artistas-pesquisadores”, pontuam que “a arte ergue-se com o choque dos encontros” e que o ato de “escrever quase toca o chamar-se existir”, “vai até o quase entendimento”, “acentua os múltiplos”, “ultrapassa soluções e sínteses e modelos”, “faz florescerem pulsões esplêndidas”, “move ritmos centrífugos e centrípetos”, “gera acasos acasos acasos”, “gesta entradas e saídas e intermitências”, “reforça os lisos e as densidades”, “afeta o êxtase”, “desloca as setas”, “redistribui as sensações”, “desfaz motivos ou fins”, “incita a volúpia do movimento”, “desdobra estamparias rítmicas”, “ramifica as energias”, “anuncia o alguém a reconhecer-se no vário” (Santos & Rezende, 2011, p. 18, 41, 48-49). Assim, preconizam que a noção de arte e escritura expandidas esteja ligada às “obras de construção indecidível que lidam com tipos múltiplos de escrita e de plasticidade a um só instante, reforçando, em especial, a tensão afirmativa entre arte e escritura” (Santos & Rezende, 2011, p. 8). O “indecidível” está sempre “entre”. Enquanto isso, arte e escritura expandidas ocupam o lugar do incômodo,

¹ Numa das frações de *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*, os autores se apoiam em Rosalind Krauss que, no artigo “A escultura no campo ampliado” (1978), problematizou a categorização de escultura a partir de uma visada que considerava a distinção entre modernismo e pós-modernismo. Santos e Rezende destacam que “Rosalind Krauss percebe nos mais recentes trabalhos de escultura da época algumas características e formulações lógicas que já não podiam ser descritas como modernistas: recorre a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza.” (2011, p. 31) A crítica de arte propôs, assim, o conceito de “campo ampliado” para a escultura contemporânea, rejeitando a ideia de pureza de mediums e de autonomia da arte difundida pelo cânone modernista. Além disso, Krauss indicou que as novas formas possíveis de se pensar a escultura podiam ser aplicadas a outros gêneros artísticos. Quase vinte anos depois, sendo uma das primeiras vozes a se pronunciarem sobre a condição pós-midiática contemporânea, a crítica traçou uma genealogia da dissolução do conceito de especificidade do medium, articulando três narrativas. Interessa privilegiar aqui a terceira delas que “era oriunda das argumentações de Foucault a favor de uma interdisciplinaridade acadêmica e das proposições pós-estruturalistas e desconstrucionistas de Jacques Derrida e outros pensadores franceses”. (SANTOS & REZENDE, 2011, p. 32).

do instável, do desprotegido e do inclassificável. Embora sejam estéticas, tais produções encarnariam “obras plásticas em que o trabalho teórico então se encontra inscrito e problematizado nelas próprias.” (Santos e Rezende, 2011, p. 9).

Se para Roberto Correa dos Santos e Renato Rezende essa imaginação crítica aponta em direção ao “indecidível”, interessa pensar também na ênfase proposta por Florência Garramuño, de uma “arte inespecífica” e, ainda, de sua noção de não pertencimento como questionamento “de todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra” (Garramuño, 2014, p. 85). Assim como Santos e Rezende, Garramuño discute a questão a partir de Rosalind Krauss².

Parece atraente a ideia de processos artísticos que desestabilizam a noção de especificidade assim como seria incontestável que, cada vez mais, diversas modalidades artísticas exploram novos suportes. Porém, diz Garramuño, “um meio é mais que um suporte físico, e se define pela superposição sempre em movimento e pela transformação das convenções artísticas que em determinados momentos históricos o delimitam, é evidente que esta expansividade dos meios – cuja genealogia começa algumas décadas atrás – é algo diferente da mistura de suportes³” (Garramuño, 2014, p. 86). Essa crise da especificidade do meio convida a pesquisadora a pensar em outras conjugações a partir de um percurso que vem dos anos 1960 e se intensifica nos dias de hoje e que foi levando ao processo inacabável de inespecificidade e de não pertencimento. Sendo algo mais do que um compartilhamento de suportes, trata-se de obras plástico-literárias cujas indissociáveis encenações estreitam contrastes entre materiais; envolvem

² Se quisermos associar mais claramente o ponto de partida tomado por Florência Garramuño ao de Santos & Rezende, podemos nos valer mais uma vez da conceituação de Rosalind Krauss acerca dos mediums, considerados dinâmicos e ambíguos – abordagem esta posta em destaque em *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*: “Para Krauss, todo medium é intrinsecamente plural – impossível reduzir um gênero artístico ao seu medium.” (2011, p. 32).

³ Aqui, as reflexões de Garramuño talvez se identifiquem com as de Bruno Latour, quando o antropólogo lança a ideia de que possivelmente jamais tenhamos sido modernos: “A hipótese deste ensaio – trata-se de uma hipótese e também de um ensaio – é que a palavra “moderno” designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto de práticas cria, por “tradução”, misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por “purificação”, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro”. (1994, p. 15 e 16)

modos de documentar; suscitam modos de ensaiar; desestruturam modos de imaginar, de poetar, de narrar.

Pois bem, o contexto ao qual me refiro, até aqui, implica deslocamentos para inúmeras espacialidades em que modos de produção e experimentação de arte produzem ações entre identidades voláteis, abertas, em constante construção e movimento. Daí surge a possibilidade de se desenvolverem mecanismos e instrumental teóricos; de se aplicarem intervenções e abordagens críticas que atendam à nova demanda. Mas não só. Além disso, que seja possível inclusive criarem-se novos modos de experimentação em torno de uma “arte inespecífica”, como quer Garramuño; ou de um “indecidível” na arte, como pretendem Santos e Rezende.

Propõe-se que as forças de uma arte destituída do privilégio de quaisquer tipos de categorizações, forças estas sempre perturbadoras, sempre em tensão e difíceis de ser capturadas, potencializam pontos de vista, multiplicidades e devires. A mescla desses elementos faz pensar ainda mais sobre os limites que definem o que pode ser considerado arte e o que caracteriza a produção contemporânea. Imaginar esse caminho seria como aceitar um convite para fazer parte de um processo em que o ato de experimentação impulse formas de vida. Isso não significa que seja um percurso fácil, muito menos que estejamos à procura de uma chave para nele ingressarmos.

De outro modo, a imagem que se processa na mente, entre “as incontáveis” (instigam-nos Santos e Rezende), não virá de uma compreensão descolada das dimensões corporal e espiritual. Por exemplo, quantas vezes prosseguimos a leitura de um texto, sem que estejamos necessariamente compreendendo o que lemos, no momento da leitura propriamente ou mesmo depois? Se pensarmos que, neste caso, insistimos em continuar atuando sobre a escrita, apesar das ambivalências, dos paradoxos e de sua indecidibilidade, se repisamos esse caminho, é interessante observarmos o que faz Nietzsche, a fim de pôr em questão o conceito de verdade e propor novas maneiras de agir, sobretudo, sem o olhar de um sujeito interpretativo como a única possibilidade de ser:

E pergunto de passagem: uma coisa permanece de fato incompreendida e não conhecida por ser apenas em voo tocada, avistada, relampejada? É preciso absolutamente ficar sobre ela? Chocá-la como a um ovo? *Diu noctuque incubando* [Incubando-a dia e noite], como falou Newton de si mesmo? Pelo

menos existem verdades de particular timidez e melindre, que não podem ser apanhadas senão de repente – que é preciso *surpreender* ou deixar de lado... (Nietzsche, 2001, p. 285)

Entre as poucas certezas, resta uma, a de que qualquer compreensão totalizante é cronicamente inviável. Tomando então o caminho da produção de pensamento em sua dimensão nietzschiana, sabe-se que há espaço para pensar a arte contemporânea nesta *extra-compreensão*. Como uma promessa de mudança a partir de uma grande destruição do reconhecido, em favor da criação do desconhecido. Desejo de vertigem. Risco de metamorfose. Quem sabe poderia ser esta também a proposta de Nietzsche. Em busca de uma mudança que não fosse transcendente. Uma promessa que seja a de deslocar certas inflexões relativistas as quais vêm dando mostras de algum esgotamento. Não se trata, pois, de relativizar as noções de verdadeiro e de falso. Mas de movimentos pensantes que, em sua oposição ao universalismo, resistem ao nosso conceito corrente de relativismo.

Não podemos enxergar além de nossa própria esquina: é uma curiosidade desesperada querer saber que outros tipos de intelecto e de perspectiva *poderia* haver: por exemplo, se quaisquer outros seres podem sentir o tempo retroativamente ou, alternando, progressiva e regressivamente (com o que se teria uma outra orientação da vida e uma outra noção de causa e efeito). (Nietzsche, 2001, p.374)

Existe provavelmente uma enorme curva invisível, uma órbita estelar em que nossas tão diversas trilhas e metas estejam incluídas como pequenos trajetos – elevemo-nos a esse pensamento! Mas nossa vida é muito breve e nossa vista muito fraca, para podermos ser mais que amigos no sentido dessa elevada possibilidade. – E assim vamos crer em nossa amizade estelar, ainda que tenhamos que ser inimigos na Terra. (Nietzsche, 2001, p. 279)

Segundo os princípios nietzschianos, a arte só funciona a serviço da vida. Nesse sentido, talvez haja mesmo uma curva⁴ a se fazer. O grifo na questão da interpretação é relevante no que diz respeito à insurgência nietzschiana contra a

⁴ Mais uma vez, considero oportuno citar Bruno Latour. O antropólogo diz que a sua maior hipótese “(...) é a de que será preciso reduzir a marcha, curvar e regular a proliferação dos monstros através da representação oficial de sua existência”. E questiona: “Seria necessária uma outra democracia? Uma democracia estendida às coisas?” Considero oportuno citá-lo porque, em meio a tantos questionamentos, ao admitir que tem “perguntas demais, bem o sei”, Latour solicita a companhia do filósofo alemão: “Nietzsche dizia, sobre os grandes problemas, que eram como os banhos frios: é preciso entrar rápido e sair da mesma forma”. (LATOUR, 1994, p.17)

metafísica ocidental e suas formas hermenêuticas transcendentais. Nesse ponto – da encruzilhada cartesiana de uma forma de vida presidida por inúmeros binarismos e dicotomias e da crise da representação propriamente –, disponho-me a optar por aqueles desdobramentos teórico-críticos que não se limitam a excluir um dos componentes do par dicotômico ou mesmo a invertê-los. Mas que os apresentam em instrutiva e oscilante reciprocidade. As transições relacionais entre eles sendo sutis; e as fronteiras, maleáveis.

Um desses desdobramentos opera, como se disse, em torno da mobilização de pensamentos perspectivistas. E o perspectivismo tem uma de suas mais importantes matrizes ocidentais em Nietzsche. No livro *A Gaia Ciência*, o filósofo mostra como as convenções da linguagem são usadas como atribuições de valor e desenvolve a noção de perspectivismo como sendo ligada à multiplicidade de focos em uma rede de relações que desconvida a oposição entre sujeito e objeto. De outro modo, é relevante observar que Nietzsche desparafusa tal oposição ao expressar o mundo como um corpo. Este corpo, ele o expressou como sendo um campo, habitado por uma pluralidade de sujeitos que constroem ficções carregadas de impulsos os quais mascaram a vontade de poder que é esse próprio corpo – o mundo, os homens e os outros seres. Na leitura que Noéli Correia de Melo Sobrinho faz de Nietzsche, este complexo de relações de forças norteia a “*genealogia*” de sua filosofia da vontade:

Com base na sua genealogia, Nietzsche estabelece uma *tipologia* que toma por critério a vida: o *perspectivismo* aponta exatamente para os modos como os tipos humanos interpretam e avaliam a vida, afirmam a existência ou a negam. Da mesma maneira que o mundo e a natureza são tidos como “um monstro de forças” em eterno combate, a vida é propriamente *vontade de poder* como *pathos* resultante do pugilato entre as forças ativas e as forças reativas que agem fisiológica, psicológica e historicamente nos indivíduos. Articulado com isso e operando como *princípio* seletivo dos tipos morais, capazes de serem tocados por múltiplos afetos e por uma pluralidade de perspectivas, Nietzsche invoca o *eterno retorno* [...]. (Sobrinho, 2004, p.6)

Segundo Nietzsche, aquilo que é dominante em determinado momento histórico fixa rituais opressivos destinados a assegurar uma atribuição de sentidos e de valores. Além disso, atua nas mínimas circunstâncias da vida, tendo como estratégias, entre outras, a de apresentar novas promessas, a de incutir novos sonhos, sensações corporais inteiramente inéditas.

Pensando em reflexões mais recentes em termos de estratégia de subversão perceptivas, destaca-se Gilles Deleuze que, por sua vez, exerce a própria atitude perspectivista a partir de sua relação com o pensamento de Nietzsche. E a filosofia deleuziana – em suas dimensões ontológica, ética, política e estética – também propõe mudanças. Trata-se de uma filosofia da imanência que privilegia a relação entre conhecimento e existência com vistas à transformação da própria experiência de transformação.

Nesse sentido, é relevante destacar a abordagem que Roberto Machado faz da obra do filósofo no livro *Deleuze, a arte e a filosofia*. O autor propõe como hipótese que a filosofia deleuziana “recria e relaciona ‘novos’ pensamentos já existentes, dentro e fora da filosofia” (2009, p.37), com o objetivo de elaborar o conceito de pensamento diferencial e criticar o pensamento da representação, que subordina a diferença à identidade. Segundo a leitura que Machado faz de *O que é a filosofia?*, este livro apresenta a seguinte teoria do conceito: “Por um lado, a filosofia é criação, isto é, tem a função de criação, assim como a ciência, a arte, a literatura. (...) A esse respeito Deleuze está seguindo não só Bergson, mas principalmente Nietzsche, quando este diz que o filósofo não descobre: inventa.” (2009, p.15) Há também um impulso nietzschiano no “Rizoma”, texto que abre *Mil Platôs*. Lá, Deleuze e Guattari dizem que “não se buscará nada compreender num livro” (2011, p. 18). E acrescentam: “perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz”. Segundo estes estudiosos, a leitura não deve ocorrer tendo por base uma referência, uma representatividade ou uma narratividade. A partir desse pressuposto, podem ser vivenciadas as energias em questão no momento da leitura para descobrir como funcionam os textos. Os mesmos Deleuze e Guattari – em *O que é filosofia?* – consideram que o lugar da arte é aquele onde as relações acontecem, aquele onde se estabelece uma passagem, mediante um fluxo que pode ser percebido como multiplicidade tomando a diferença como elemento comum.

O foco sobre a produção das múltiplas subjetividades através da escrita é uma das marcas deleuzianas:

Não se pode mais continuar apegado à oposição entre um universal puro e particularidades encerradas em pessoas, indivíduos ou Eus. Não se pode continuar apegado a essa distinção, mesmo, e principalmente, quando se tenta conciliar os dois termos, completá-los entre si. O que se está descobrindo,

atualmente, parece-me, é um mundo muito profuso, feito de individuações impessoais, ou mesmo de singularidades pré-individuais (é isso, o ‘nem Deus, nem homem’, de que fala Nietzsche, é a anarquia coroada). (...) Mas o mais importante é que tudo isso responde a alguma coisa no mundo atual. (Deleuze, 2008, p.176)

Espera-se que o artista se inscreva nesse tempo de desordem na ordem. Espera-se, com isso, que ele possa interferir na contemporaneidade através de sua produção artística. Para continuar discutindo a questão, em prol de uma nova imagem do pensamento como quer Deleuze, talvez aqui seja oportuno retomar o fragmento com o qual inicio este capítulo da dissertação:

Arte é filosofia é arte é pensamento é arte é poesia é arte é linguagem é arte é vida é arte é imaginação.

Ou, para dizer com as palavras de Deleuze, “o escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ele traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*” (Deleuze, 2011, p.9).

Interessa-me também e de modo especial discutir tais imbricações postas pelo fragmento sob o olhar da antropologia de Eduardo Viveiros de Castro. A partir da formulação do conceito de perspectivismo ameríndio, o etnógrafo estabelece declarado interesse na apropriação das cosmologias que têm lugar nas coletividades nativas americanas – formas de vida que põem em questão a transportabilidade de oposições paradigmáticas da metafísica ocidental, tais como: corpo-mente, matéria-espírito, sujeito-objeto, humano-não humano, verbal-não verbal, forma-fundo, forma-informe, natural-cultural, natural-monstruoso, história-tempo, aion-cronos, universal-particular, imanência-transcendência, eu-outro, nós-eles, civilizado-selvagem, presença-ausência, fato-valor e assim por diante. Viveiros de Castro tem por objetivo transcriar etnofilosoficamente aquilo que chama de “imaginação conceitual dos povos ameríndios” (Viveiros, 2008, p. 192). Para ele, o perspectivismo – do qual temos notícia pela filosofia de autores como Nietzsche e Deleuze, e que nos leva a pensar nas condições sob as quais as

coisas nos aparecem – pode ser reconhecido, deslocado e potencializado quando atentamos para as manifestações de formas de vida indígena. Nesta teoria não-antropocêntrica “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Viveiros de Castro, 2013, p. 347). A variação de pontos de vista, de que fala Viveiros, não se acomoda, no entanto, no ideário hoje tão corrente do *multiculturalismo*. Em “*Multiculturalismo e Perspectivismo na América Indígena*”, o antropólogo, a título de provocação, opõe um “multinaturalismo” ameríndio ao multiculturalismo ocidental. Muitas naturezas, uma (*mono*)cultura.

Sabe-se que a fricção entre os termos natureza e cultura é amplamente explorada pela chamada *antropologia simétrica*, tendo alcançado um dos pontos mais vigorosos com os debates fomentados por Bruno Latour, que cunhou a expressão naturezas-culturas no livro-ensaio *Jamais fomos modernos*. Lendo o livro, encontramos premissas cuja intenção é a de deslocar e tensionar as noções de natureza e de cultura, simplificadas e pacificadas pelo relativismo. Destaco, a seguir, três passagens relevantes, que falam por si:

Mas a própria noção de cultura é um artefato criado por nosso afastamento da natureza. Ora, não existem nem culturas – diferentes ou universais – nem uma natureza universal. Existem apenas naturezas-culturas, as quais constituem a única base possível para comparações (Latour, 1994, p.102).

O relativismo absoluto supõe culturas separadas e incomensuráveis que nenhuma hierarquia seria capaz de ordenar. É inútil falar sobre ele, uma vez que ele coloca a natureza entre parênteses. No que diz respeito ao relativismo cultural, mais sutil, a natureza entra em cena, mas para existir ela não supõe nenhuma sociedade, nenhuma construção, nenhuma mobilização, nenhuma rede (Latour, 1994, p.102).

É tão impossível universalizar a natureza quanto reduzi-la à perspectiva restrita de relativismo cultural. A solução surge no mesmo momento em que o artefato das culturas se dissolve. Todas as naturezas-culturas são similares por construir ao mesmo tempo os seres humanos, divinos e não-humanos (Latour, 1994, p.104).

Significativamente, não só em Latour como também no perspectivismo ameríndio, natureza e cultura e demais predicados – como humano e não humano – seriam *pontos de vista móveis e não regiões do ser* (Viveiros de Castro, 2013, p. 349).

Nas formas de vida indígenas, atravessadas por uma “economia geral da alteridade” (Viveiros de Castro, 2009, p. 246), uma experiência crucial é a da *quasidade*. Experiência que se liga à vivência de choque de perspectivas – vale dizer –, de luta entre *naturezas* ou *ontologias* – encontros ultra-arriscados entre homem e espírito, homem e onça etc. Nesses encontros, diz Viveiros de Castro: “(...) algo quase-acontece em nosso mundo, ou melhor, ao nosso mundo, transformando-o em quase-outro mundo. Quase-acontecer é um modo específico de acontecer, nem qualidade nem quantidade, mas ‘quasidade’” (Viveiros de Castro, 2008, p. 238).

Como se disse, *quase* é uma noção crucial para o pensamento contemporâneo da multiplicidade e dos devires, em sua matriz filosófica nietzschiana e deleuziana. Devir, nos termos de Deleuze e Guattari, tem justamente a ver com fazer um mundo, mundos, isto é, encontrar suas vizinhanças e suas zonas de indiscernibilidade, considerando a coexistência de multiplicidades de forças desejanças, intensidades estéticas e paradoxos da escrita. O conceito de multiplicidade se articula, entre outras coisas, por exemplo, à noção de devir-animal. Este envolve multiplicidades no movimento de liberação de certos fluxos que pode se dar no espaço da arte, como quando em função de performances narrativas. Os autores observam que “essas multiplicidades de termos heterogêneos e de co-funcionamento de contágio, entram em certos agenciamentos”, sendo “neles que o homem opera seus devires animais” (2012, p.24). Um animal aí se define, não por si mesmo ou em relação ao seu pertencimento a uma grade fixa de outros animais e seres, “não é representativo, mas afectivo” (2012, p.45). “Uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em ‘intensão’” (2012, p.28). E ainda, para Deleuze e Guattari, toda multiplicidade tem seu “anômalo”, como é a baleia Moby Dick para Ahab, o que não pressupõe sujeito e objeto diferenciados nem tampouco uma estrutura centrada, mas uma borda. São devires que se deixam compreender sob o signo do *quase*. Dizendo de outro modo, torna-se impossível a objetivação da realidade à medida que:

O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna (Deleuze & Guattari, 2012, p. 19).

Trata-se de pensar em uma zona onde se dá o devir e no efeito que pode decorrer daí. O devir “está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’: mulher entre mulheres, ou animal no meio dos outros” (Deleuze, 2011, p. 12). Isto para falarmos com o Gilles Deleuze de *Crítica e Clínica*, para quem, “quando Le Clézio devém índio, é um índio sempre inacabado, que não sabe cultivar o milho nem talhar uma piroga, mais do que adquirir características formais, ele entra numa zona de vizinhança”. (2011, p. 12) Nesse ponto, interessa diretamente ao ato de refletir sobre a *quasidade* fazer ligações com o Deleuze de *A Lógica do Sentido*, quando o filósofo convoca *Alice*, de Lewis Carrol, servindo-se desse texto para ir construindo conceitos ligados ao que nomeia como sentido. Segundo as descrições de Deleuze, o sentido é a quarta dimensão da proposição (como afirmação de que algo é verdadeiro). Dimensão esta que não leva em conta a significação. Significação esta apoiada em referências convencionais modificadas pelas sociedades. Nesse esquema, o sentido é o que paradoxalmente vai destituir tanto o senso comum (a escolha de uma direção para o raciocínio) quanto o bom senso (a direção mais indicada para cada circunstância), supondo-se como possibilidade para se pensar as duas direções ao mesmo tempo, podendo-se lidar com elas de diferentes maneiras. Todas as situações em que não há significações de referência, onde a contradição é insolúvel e onde se instala um impasse, dão conta do sentido. Penso que a *quasidade* faz parte dessa dimensão. Uma dimensão em modificação permanente, vivendo num tempo que vai ser nomeado por Deleuze como devir-louco:

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporeal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já e o *não*: pois o acontecimento, infinitamente divisível, *é sempre os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo mas não o bastante). O ativo e o passivo: pois o acontecimento, sendo impassível, toca-os tanto melhor quanto não é *nem um nem outro*, mas seu resultado comum (cortar-ser cortado). A causa e o efeito: pois os acontecimentos, *não sendo nunca nada mais do que efeitos*, podem tanto melhor

uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz) (Deleuze, 2009, p.9).

Fica evidente, no fragmento citado, que o quase, de que já falava Deleuze, em *Lógica do Sentido*, não segue evolução nem involução, vive um presente instantâneo, inconstante, um tempo de devir. Quase não é síntese. Mas é confluyente do devir-ilimitado conforme Deleuze o descreve. Experimentar essa *quasidade*, esse lugar de véspera, como condição próxima e a um passo da indistinção, é quase-saber que uma coisa nunca se transforma em outra. Assim, minha ferida, em Deleuze, seria a quase-causa da cicatriz que acontece em nós. Nós, o índio. Nós, o cão. Nós, a planta. Assim, as identidades se dissipam em função de novas possibilidades de pensar-viver-sentir.

Entre os herdeiros do pensamento perspectivista de Nietzsche, incluindo-se, aí, tanto Deleuze e Guattari quanto Viveiros de Castro, a arte pode ser tomada como ocasião privilegiada para exercícios perspectivistas, ocasiões potencialmente transformadoras de quase-acontecer:

(...) a literatura brasileira (e latino americana, e mundial) atinge um de seus pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista que é “Meu tio, o Iauraeté”, de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. (..) Enfim, vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade (Viveiros, 2008, p. 128-129).

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. (D&G, Mil Platôs 4, p. 21).

Em busca de se superar o isolamento da arte diante da vida, recolocando em discussão quaisquer projetos constituídos pela interioridade de uma substância ou de um sujeito, sugere-se que a experimentação artística possa ser vivenciada então como se tomássemos parte na composição de uma textura que fosse feita de subjetividades combinadas e onde se formassem conexões, fluxos de atributos que se somariam a outros, até que, passando por um processo de desindividuação, tivéssemos a oportunidade de tangenciar alguma subjetivação possível. De um

modo muito particular, talvez pudéssemos pensar que este tipo de proposta se furtaria à tentativa de compreensão de uma realidade que seria muito mais indecível ou inespecífica do que a posição privilegiada de alguém que ousasse patrocinar a legitimação unificadora de um ato de experimentação. Com isso, escrita-leitura-experiência-fazer-artístico se dariam nas ações por onde transitam as subjetividades.

Um dos atalhos para desenvolver essa reflexão talvez seja possível à medida que a noção de *quasidade* possa operar como elemento catalisador relevante para evidenciar essa concepção de diferentes formas de vida – essa espécie de ontologia plural. A *quasidade* poderia funcionar talvez e especialmente no que diz respeito aos modos contemporâneos de experimentação e produção de arte de que tratam tanto Santos e Rezende quanto Florência Garramuño. Isso ocorreria à medida que se possa potencializar a disseminação das múltiplas subjetividades a partir dos deslocamentos provocados pelos fazeres artísticos. Não como regiões do ser, mas configurações relacionais móveis, conforme a fórmula de Viveiros de Castro.

No tom dos teóricos e críticos abordados até aqui, podemos entrever a pergunta seguinte: De que maneira é possível pensar os exercícios perspectivistas em sua *quasidade*, enfocando uma arte que, à sua maneira, mobiliza imagens, sons, texturas, palavras, corporeidades sensoriais e sensíveis, ao mesmo tempo em que traz consigo vigor crítico incomum, como é o caso do trabalho de Nuno Ramos, objeto de estudo nesta dissertação? Antes de tentar expor minhas reflexões após a experimentação vivida, especialmente com o *Junco* e o *Monólogo para um cachorro morto*, talvez fosse importante enfatizar que não se trata, aqui, de um impulso classificatório direcionado a um modelo exemplar de arte. Existe, tão somente, o objetivo de refletir acerca da quasidade, a partir da arte inespecífica de Nuno Ramos, “que oferece figuras e formas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas que não se sustentam numa essência ou identidade ontológica e compartilhada”. (Garramuño, 2014, pp. 100 e 101)

Em 2006, Nuno Ramos recebeu o Grant Award da fundação americana The Barnett and Annalee Newman Foundation, pelo conjunto de sua obra plástica. Naquele mesmo ano, recebeu o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Em paralelo às artes visuais, é escritor. Em 2009,

quando já havia percorrido alguns quilômetros de estrada literária, ganhou o Prêmio Portugal Telecom de Literatura por *Ó*. O livro é um procedimento artístico-ensaístico sobre as relações entre linguagem, corpo e ação. Se muitos são os fios a unirem os atos de leitura e experiência, no *Ó*, o autor parece considerar o corpo como elo maleável com seus pontos de distensão em busca de um encontro de corpos com a materialidade da escrita, encontro este que está sempre prestes a acontecer. Ao leitor, talvez reste o desafio de ler com o corpo, podendo ser esta uma tarefa a lhe exigir bem mais. Mais que leitor, um experimentador e um observador atento dessa potência.

Antes de *Ó* (2008), Nuno Ramos publicou *Cujo* (1993), *O pão do corvo* (2001), *Ensaio geral* (2007) e *O mau vidraceiro* (2010). Reconhecido, pois, por suas pinturas e instalações, o artista ocupa também posição de destaque na literatura brasileira contemporânea, sendo um nome frequentemente referido por críticos que o apontam como um autor difícil de definir cujas obras são impossíveis de classificar: mistos de ficção, diário, ensaio, crônica, conto, crítica, romance, poema em prosa. Desde que publicou o primeiro livro, vem dizendo que só foi se encontrar como artista quando começou a produzir literatura: “Tive uma adolescência marcada pela vontade de escrever” (Ramos, 2010, s/p). “(...) mais do que tudo, acho que tenho muita facilidade de escrever e acho que as artes plásticas vieram num momento de crise com a literatura” (Ramos, 2011, s/p).

Contudo, levando em conta os aspectos mais gerais de sua obra, vê-se Nuno Ramos tentando negociar com a pretensa autonomia da materialidade de uma *poeira de verbo*⁵ cujos efeitos, ao vento, são incontroláveis. Isso ocorre também em *Junco* e no *Monólogo para um cachorro morto*. A decisão de trabalhar com estes fazeres artísticos deve-se ao fato de que eles concentram e debatem de forma determinante, questões apontadas em outros trabalhos seus, incluindo, é claro, a *quasidade*.

⁵ A expressão é de Beckett, numa passagem de *O Inominável*, e foi tomada como título e motivo para um ensaio de Helena Franco Martins, publicado na coletânea *Literatura e criatividade* (2012). A autora, ao transcrever o trecho, ressalta que a *poeira de verbo* de Beckett não diz respeito somente à linguagem: “(...) somos nós a poeira de verbo, nós e tudo mais somos, por assim dizer, resíduos voláteis de linguagem. A ênfase aqui parece recair no hoje muito conhecido motivo da fusão entre linguagem e mundo, linguagem e self, e linguagem e vida”. (MARTINS, 2012, p.65) Embora evoluam para questões diferentes, as considerações iniciais do texto trazem elementos importantes que, a meu ver, tem vínculos com a discussão que se estabelece aqui.

2 Quase poesia

Em 2010, ao ser entrevistado por Verônica Stigger para o programa Entrelinhas, o artista anunciou que lançaria em breve um livro só de poemas – “poemas mesmo”, afirmou. *Junco* foi lançado em 2011 e, com ele, Nuno Ramos venceu novamente o Prêmio Portugal Telecom.

Mas então é mesmo tudo poesia?



Figura 1- Junco, de 2011: a sobreposição de imagens.

Enquanto a botânica classifica *junco* como pertencente ao gênero de plantas floríferas cujas raízes são denominadas múltiplas, ramificadas ou fasciculadas, consistindo numerosas raízes em feixes, percebo que o *Junco* em minhas mãos não está nítido para mim. Está e não está. É necessário fazer um grande esforço para desenhar o perfil de cada um desses “sumos de existência” (a expressão é de Santos e Rezende, 2011, p. 12). E eles, no entanto, não se fixam. Oscilam entre a palavra e a imagem, entre a arte e o pensamento crítico, entre anotações e narrativas. São sumos de existência dos quais me aproximo cautelosamente para perguntar: Como pensam esses procedimentos, esses textos? Enquanto fazer artístico, *Junco* sem dúvida se insinua pensante. De outro lado, não se tratando de um fazer domado por racionalidade ideal, parece que experimentá-lo envolve habitar a pergunta: como experimentar? E, sobretudo, como pensar ali onde os espíritos só existem misturados aos corpos, no fundo-



Figura 2- Junco, 2011: cão no asfalto.

sem-fundo, na superfície, no acúmulo de camadas, onde os corpos se inscrevem para, signos hesitantes, relacionarem-se com outros signos hesitantes, acumulando-se e empilhando-se a cada página, a cada porção desse asfalto e dessa praia? A própria formulação destas perguntas supõe esforço de pensar. Sendo assim, trata-se de reconhecer em que medida os elementos que escapam à consciência intelectual também constroem o pensamento. O próprio ato de

perguntar supõe, igualmente, trazer ao diálogo o que me pareça mais pulsante no *Junco*.

O livro é uma série de 43 poemas em operação com 18 fotografias de troncos de madeira abandonados na praia e corpos de cães mortos na rua ou na



Figura 3- Junco, 2011: tronco na praia.

beira da estrada. Cachorro, tronco, olhar fotográfico e voz poética têm a necessária falta de familiaridade uns com os outros para que sejam apresentados ao leitor em processo mesmo da iminência de uma relação, cada um com perspectiva própria e em luta constante entre si.

Neste ponto, tomo o pensamento de Eduardo Viveiros de Castro como catalisador:

Esse é o problema colocado pelo perspectivismo. Tudo é gente, mas tudo não pode ser gente ao mesmo tempo, uns para os outros. Quando dois seres, duas espécies diferentes, entram em contato, constata-se a presença de uma tensão constante, latente ou patente, em torno da posição de sujeito, *um combate pelo ponto de vista* (Viveiros, 2008, p. 234, grifo nosso).

Desejando, pois, tirar proveito desse pensamento, observo uma afinidade recíproca no *Junco*, afinidade esta que se introduz já na foto da capa (Figura 1) com a sobreposição de imagens do bicho e da planta, ao passo que, nas páginas internas, eles não se mostram tão próximos ao ponto de estarem colados um sobre o outro, mas dispostos lado a lado (Figuras 2 e 3). Cão e junco vão se apresentando ao leitor na forma de um devir e não na eliminação de uma silhueta para que a outra apareça. Nem se trata de um se tornar outro, mas de se deixar tomar pelo outro numa espécie de contaminação, como se moléculas fossem inoculadas num ato de transmissão em que elementos diferentes se relacionam. Como dizem Deleuze e Guattari, devir é habitar uma zona de vizinhança ou de indiscernibilidade e o encontro implicado nessa experiência caminha ao ilegível de sua própria existência, a uma desconexão, ao irreconhecível de supostas identificações. O foco de Deleuze e Guattari para esse processo de afetação recíproca está nas tensões do devir enquanto efeito de *bloco*, no sentido de uma relação intensiva – e não resultativa – entre heterogeneidades.

Assim, para pensar as zonas de vizinhança das heterogeneidades de Nuno Ramos – suas matilhas artísticas –, pode-se considerar que, tanto no *Junco* como

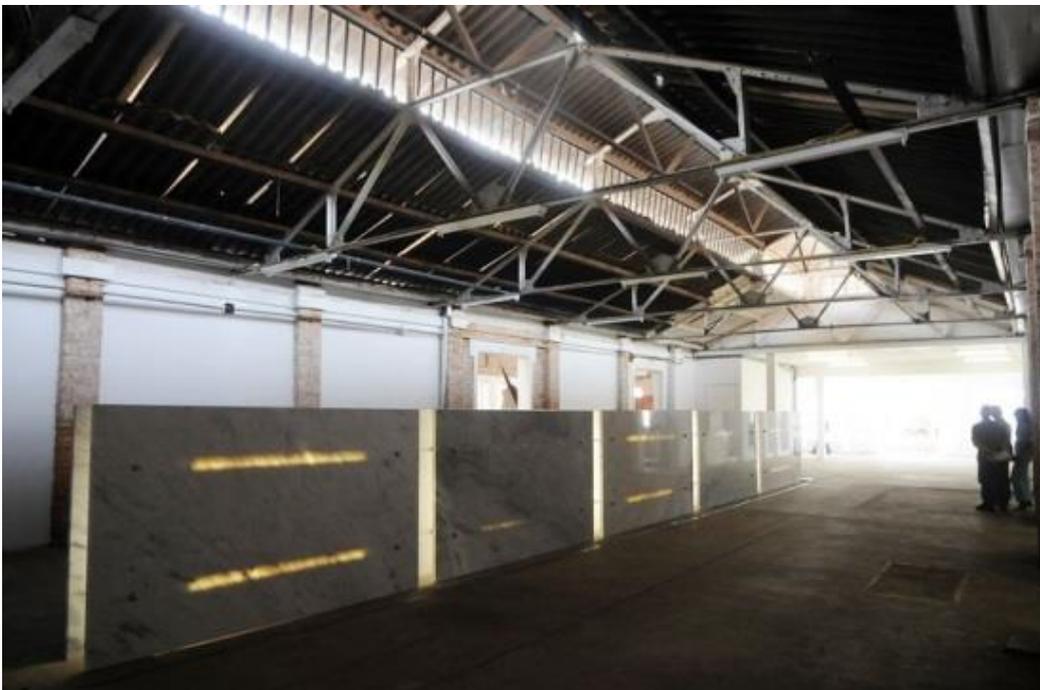


Figura 4- Monólogo para um cachorro morto, 2008.

em outras obras suas – como é o caso da instalação *Monólogo para um cachorro morto* (Figura 4) –, imagens fotográficas e em vídeo são imagens, mas também

são parte integrante dos poemas e do texto do monólogo respectivamente. Para além da experimentação estética de quem visitou a instalação, no chamado livro de autor ou de artista – no caso de Nuno Ramos, uma publicação de 2010 da editora Cobogó –, estão reproduzidas as imagens de palavras do texto esculpidas na face interna de fileiras de mármore dispostas com um vão de 20 cm. Internamente, numa das faces, o texto; noutra, lâmpadas e reatores iluminam o texto. É evidente que não se consegue ler o que está escrito, ou melhor, esculpido, por conta da pequena distância imposta à montagem das lâminas de pedra. Porém, incrustado na face externa de uma dessas lâminas que funcionam como lápides, há um monitor de tela plana através do qual se exhibe um filme do cachorro morto numa estrada, uma via por onde trafega o artista; ele para o carro e se aproxima do animal. O texto do monólogo passa então a ser reproduzido por um aparelho de som com os alto-falantes voltados para o corpo do cachorro. “E quando o assento do meu carro me traz de volta ao fluxo de ar, vento e lata, ao núcleo de farol e de borracha, à cusparada da distância, (...), não passo não, ao contrário” (Ramos, 2007, p. 359-360). O mesmo texto foi publicado no livro *Ensaio Geral* (uma reunião de ensaios, de 2007) e o áudio deste trabalho está também disponível no CD que acompanha o livro da Cobogó. Em *Ensaio Geral*, Nuno Ramos publicou ainda o texto “Monólogo para um tronco podre”.

Seguindo as pegadas de outras matilhas deixadas pelo artista, me vejo sobre um piso escorregadio. Nesse caminhar, gostaria de dar as mãos ao crítico de arte Rodrigo Naves num dos ensaios de *O vento e o moinho*, quando comenta a escultura *Gotas*, de Nuno Ramos, feita de mármore e vidro:

A justaposição desses dois volumes distintos – um opaco, outro translúcido – com tamanho e massa diversos, produz em ambos um profundo sentido de incompletude, um incômodo que deriva da incapacidade recíproca de assimilação. A plasticidade do vidro soprado aninha-se gostosamente na concavidade da rocha... apenas para pôr em relevo duas superfícies irredutíveis, embora tão próximas. No interior do vidro um líquido insinua uma transição possível – um estado intermediário entre rocha e vidro –, que, no entanto, jamais se realizará. (Naves, 2007, p. 323)

Também percebo – tanto no *Junco* como no *Monólogo* – traços imprecisos de alguma coisa que está em vias de ser criada. E me ocorreu agora que o cachorro morto da instalação poderia ser o mesmo das fotografias e dos poemas



Figura 5- Primeiros quadros do ramos-pintor.

de *Junco* (seria o caso de verificar?). Neste caso, penso que, para a minha estratégia de aproximação do *Junco* e do *Monólogo*, é importante dizer: aqui e acolá me rendo a um efeito de imagem tão incorporal quanto ao que se torna corpulento, o efeito da palavra em sua materialidade, não formada de expressão. Efeito este que libera o diferente no mesmo; deixando proliferar conexões e passar intensidades em fazeres artísticos que se propõem apenas à experimentação. Seriam então problematizações, aqui evocadas pelo procedimento de contradizer categorias artísticas no contexto transdisciplinar dos estudos da arte, tornando bastante evidente o contraste com “noções que nortearam até o modernismo tanto o artístico quanto o compreender histórico e crítico” (Santos & Rezende, 2011, p. 7). Extraviados do mundo da arte para o mundo, esses cães desnudam as falhas do discurso da espécie e da ideia da especificidade de uma arte em particular. Ambos são vetores de uma colcha de retalhos – como um *patchwork* – que abrange os fazeres de Nuno Ramos, “uma das obras mais prolíficas para pôr em crise as ideias de pertencimento e de especificidade – e que envolve, ademais, uma intensa desconstrução da categoria de espécie”, conforme afirma Florência Garramuño (2014, p.89). Falamos aqui de obras recentes, em que cachorros transitam por suportes artísticos e se expandem – justapostos – para o asfalto, a praia e o corpo da árvore. Mas já é possível ver esse conflito de heterogeneidades nos primeiros

quadros do Ramos-pintor, que incorporam de forma provocadora materiais variados, como vaselina, parafina, cera, óleo de linhaça, resina, pigmentos, esmaltes sintéticos, feltro, tecidos (Figura 5).

Nuno Ramos fez parte do grupo de pintores Casa 7, na década de 1980, onde se trabalhava com tinta industrial sobre grandes folhas de papel. Essa “tinta resiste à representação, não se dilui no gesto”, diz Lorenzo Mammi: “[d]istribuída em superfícies amplas, num papel que não a absorve, oferece uma luminosidade ao mesmo tempo refletente e tosca. Atrapalha a visão e, por isso mesmo, emerge como elemento autônomo do quadro” (2012, p. 304). Percebe-se de fato desde cedo em Nuno Ramos um interesse pela produtividade do contraditório. Segundo Mammi o uso da tinta industrial nos quadros da época trazia um embrião da relação tensa entre material e obra que viria a marcar todo trabalho posterior do artista. O crítico vê ali uma pintura em que “a figuração é frágil” e se baseia “na assimetria de detalhes menores e de grandes massas pesadas”, criando-se assim uma superfície que “não diz nada sobre os corpos que envolve, porque seus matizes são pobres demais e sua densidade é excessiva”; por outro lado, Mammi acrescenta, “a luz não penetra nas cores, é rechaçada por elas como por uma cama elástica (...); em vez de permitir que a figura emerja, a tinta nos separa dela”. (Mammi 2012, p. 304).

Na visão de Florencia Garramuño, o efeito suspensivo de que estamos falando – efeito, é claro, relacionável à experiência da quasidade – viria a encontrar sua condição mais vantajosa nas instalações, como em *Aranha* (Figura 9):

Como se o texto fora um teia tecida pela aranha, a obra exhibe uma proximidade incômoda entre linguagem humana e espécie animal. O uso do mesmo material para a confecção de um e outro faz aparecer a diferença entre as espécies – a posse da linguagem – sugestiva e poeticamente convertida num entorno compartilhado. Em sua continuidade com o aracnídeo, a linguagem não só aparece despojada de seu pertencimento a uma espécie; convertida em matéria, em seu discurso articula uma comunidade entre espécies em torno da compartilhada exposição diante da morte que uma primeira pessoa – cuja espécie ou identidade não se explicitam, porque não importam – exalam sobre a condição de estar morto (2014, p. 90).

Em se tratando de instalações, o *Monólogo para um cachorro morto* faz parte de um conjunto de trabalhos que utilizam vozes gravadas. Nuno Ramos

chama esta série de “Falas”. É composta de “Dois monólogos”, “É isto um homem?” e “Eu não sou água”, cujos textos se encontram também no *Ensaio Geral* e estão gravados no CD que acompanha o seu livro de artista. Numa edição do caderno Prosa do jornal O Globo, Flora Süssekind escreve sobre autores que trabalham com “formas corais” em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros diversos, “uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos” (2013, s/p). Entre os artistas citados pela crítica literária, está Nuno Ramos, “em cujo trabalho, para além da dobra estrutural entre modos meditativo e narrativo num livro como ‘Ó’, há toda a série de ‘Falas’, algumas das quais composições explicitamente corais que se ouvem em suas instalações plástico-sonoras”.

Voltando a folhear o *Junco*, remeto ao imperativo do movimento para constatar que a proposta de contaminação poético-fotográfica no corpo de animais e de árvores agencia a minha multiplicidade em outras, esta multiplicidade que está também em Nuno Ramos e que aqui não somente transcrevo, não apenas leio, mas recorto, “com a tesoura que o acaso / quis parasse em minhas mãos” (2011, p. 108). Recorto para pôr o foco em algumas questões que os textos mobilizam e em torno das quais o livro se organiza. O artista escreveu os poemas e fez as fotografias ao longo de quase quatorze anos, sempre imaginando “as duas coisas juntas” (2011, s/p). Nesse ponto, um dos aspectos que nos permite aproximar arte e escritura expandidas e a noção de *quasidade* é o de que, enquanto expressões ampliadas, falam de modos de existência que não cessam de se deslocar por espaços irredutíveis onde se relacionam subjetividades apessoais e assignificantes. Trata-se de relações decisivas estas, seja em busca do murmúrio do cachorro morto – “escuta teu murmúrio no que eu digo”; seja em prol “de ler com as mãos / o texto que há nos veios / úmidos da árvore”, “no formato circunflexo do meu rosto”, na desmontagem humana do olhar poético-fotográfico. Sou capaz de encontrar, também ali, no livro, camadas sonoras – sobrepostas às camadas imagéticas. Porém... – “Praia cheia de ganidos”, “Ou ecos inconformados”, “ecoa contente na concha / acústica do mar de amido” (2011, pp. 13, 27, 33) –, tais camadas não fixam identidades. Tampouco – “Sem risada / coisas acordadas / dizem seu nome. / Depois somem”, “fole pulmonar, grito / mãos para cardar / como a um peixe seu chocalho” (2011, pp. 43, 45) – imprimem alguma marca permanente ao timbre dessas vozes em termos de foco narrativo. “Mas ouve,

chove”, como se cada uma delas – “Nosso hino canta essa aridez / - um canto cavo e pesado / feito de sopa, cipó e aço / que afoga os cantores” (2011, pp. 31, 55) –, impusesse uma resistência, uma dificuldade de ser ouvida em sua identidade até que, lá pelo Poema 43, entre parênteses, o som de um ganido *aparece* e desnorteia: “(estavam todos vivos /Agora, viam, me viam/ e a meu amor petróleo/ ganindo por eles)”. É o ganido de uma voz que, por sua vez, escuta, com medo, um “apito”: “*Basta*, dizia / como o de um guarda num campo / de prisioneiros / ou o martelo de um juiz / infeliz / o soco de um idiota / na mesa ou a mijada de um lobo / humano. / Fora daqui, dizia” (2011, p.109). Essa voz responde:

[...]
 calmamente, quase com conforto
 e tentei trinar
 de volta um assobio
 [...]
 Mas já velho e navegado
 desejoso apenas de contar
 os grãos do chão mais reles
 de ler com as mãos
 o texto que há nos veios
 úmidos da árvore
 horizontal, disponível
 para autópsia
 que encontrei na areia bege
 de sentir a umidade
 subir por meus cabelos
 e o marrom quase da merda
 contaminar as folhas verdes
 de compreender com o olfato
 o signo
 líquido
 das entranhas desses cães que idolatro
 (Ramos, 2011, pp.111 e 112).

A carga sonora de *Junco* põe em primeiro plano a mancha gráfica do texto na página, produzindo um efeito em que imagens vão alternadamente se interiorizando e se exteriorizando, pautadas na visão das linhas que se encurtam e se espicham; na escuta das ondas que batem no mar em frente. Vão e recuam. “Por isso, há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras” (Deleuze, 2001, p.9).

Além de trabalhar plasticamente o texto, a meu ver, Nuno Ramos complexifica as respectivas abordagens – tanto de Garramuño quanto de Santos e

Rezende – do que seja arte dentro dos recortes contemporâneos. É nesse sentido também que podemos ver, sentir, ouvir, tocar alguns fazeres artísticos como sendo reflexões que nos levam para singulares e potentes campos de força. Ocorre que muitos aspectos podem nos puxar para dentro de um texto e nos levar para mundos distantes. Conforme foi abordado no capítulo anterior, tais aspectos não necessariamente passam pela compreensão. A recepção da palavra esculpida no mármore é diferente daquela impressa no papel, da mesma maneira que ambas são diferentes da recepção da palavra lida em voz alta e reproduzida por um meio eletrônico. Porém, como não se trata de um mero compartilhamento de suportes (como sugere Garramuño), vale sublinhar que, no *Junco*, para além do farfalhar das mãos do leitor passando as páginas do livro, uma tensão se deixa entrever na própria *audição* do que está *escrito*, a partir das múltiplas vozes que contaminam e ressignificam o texto. Trata-se, porém, de uma ressignificação que não se esgota. As vozes presentes de uma maneira não declarada nas obras de Nuno Ramos produzem linhas de fuga, agindo como processos imanentes que subvertem um modelo transcendente e mobilizam o debate em torno da arte. Quanto a isso, Flora Sussekind constata a presença de uma “trava crítica” na obra do artista:

No trabalho de Nuno Ramos, as apropriações não tendem propriamente ao decalque – derretem, afundam, colidem, esfacelam-se. Não apenas quando se pensa nas coleções de objetos quebradiços (como em “O globo da morte de tudo”), nos pedaços de casas (de “Ai, pareciam eternas! (3 lamas)”), nos materiais de textura visivelmente conflituosa. Também em meio aos seus escritos, há os pedaços de coros trágicos (“Mar Morto”), de textos de vária extração (“Carolina”), de trechos de canções populares (em “Vai Vai”, “Choro Negro”), que intervêm crescentemente nas instalações. Figurações corais que, no seu caso, apontam para uma espécie de trava crítica à própria objetivação da obra, num processo de formalização dramatizado e redramatizado a cada novo trabalho (Sussekind, 2013, s/p)

Enquanto, para a especialista, os corais não seriam dicotômicos, Nuno Ramos diz que “tenta não deixar misturar literatura e artes plásticas, ao contrário, tenta separar, (...) gosta de imaginar que está como se fosse duas personas: uma escreve, outra compõe, faz filme” (Ramos, 2011, s/p). Diz isto para assinalar, em seguida, que, em outros momentos, tinha feito “uma série de instalações bem grandes, que eram esculturas com falantes dentro, que emitiam vozes, às vezes

duas, às vezes três, às vezes uma. Eram monólogos, diálogos, às vezes tinha um coro que conversava com o ator. Então, essa série, fiz junto [*literatura e artes plásticas*]” (Ramos, 2011). De minha parte, penso que esse “junto” estaria também no seu livro sobre o qual dissera que seria “só de poemas – poemas mesmo”: poesia, prosa, imagem, paradoxalmente juntos em um quase separar-se. Penso que, de maneira geral em sua obra, parece mesmo não haver grandeza ou preponderância de uma coisa sobre a outra. Nesse sentido, Nuno Ramos estaria indo ao encontro de uma *quasidade*. E o faz ao extremo num contexto de tensão e oscilação em torno do acontecimento da linguagem. Suspeita-se, portanto, que aí haja outros caminhos.

Erráticos caminhos errantes. Menos estreitos. Menos demarcados. Para contextualizá-los, chamo ao diálogo, mais uma vez, o artista. Em vídeo disponível no site do “Prêmio Portugal Telecom”, ele conta que, durante o processo de produção da escrita de *Junco*, pensava “no engolir lento que o chão tem com as coisas”. Segundo Nuno Ramos, a gente nem repara, mas as coisas vão se afundando:

Eu queria ver duas matérias afundarem – o bicho, no asfalto; a madeira, na praia. Essa escrita é uma espécie de cena poética de tudo o que eu faço; é um lugar onde as matérias estão nascendo e estão morrendo; estão se fazendo e se desfazendo. A palavra é uma matéria. Uma matéria onde a gente senta, aonde a gente pisa; aquilo que a gente veste – tudo isso – o corpo que a gente toca e o amor que a gente faz. (Ramos, 2012)

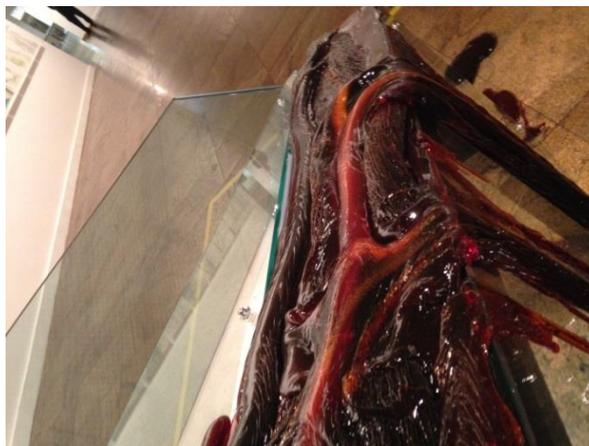


Figura 6- hora da razão, 2014: choro negro.

Por isso, meu argumento é o de que esse “*chão que engole as coisas*” seja mais um exercício perspectivista de *Junco*. O engolir que vem do chão. O ser engolido que vem das coisas.

Para continuar falando dessa potência de uma escrita do *quase*, é oportuno retomar o *Monólogo para um cachorro morto*. Lá, o artista é o mensageiro solitário de um sentimento de solidariedade, mesmo que esse sentimento não se consuma, mesmo que a voz compadecida “se transforme em quê? em (*grita*) samba!”, mesmo que essa voz “migre da minha garganta até o som do copo e do cabo da faca, dos dentes do garfo nas hachuras da borda do prato, mesmo que se hospede numa inútil semelhança com o que é belo, ou, ao contrário, num lamento contínuo, numa mulher chorosa, na lama do meu tímpano ou na música gloriosa, espalhando-se como um cântico, um (*grita*) canto”! (2007, p.360).

Enquanto os gritos se repetem, o perfil do cão que contemplamos (Figura 7) é o perfil de algo que surge como uma aparição, ou talvez fosse melhor dizer, uma assombração, como se nunca tivéssemos nos deparado com algum animal morto à beira de uma estrada e fosse esta a nossa primeira vez. Familiar e inusitado ao mesmo tempo. Seu perfil gélido não se deixa apagar de nossas imaginações nem das do artista: “Por que não largo você? Por que não abro as pálpebras e solto a tua imagem? Imagem, matilha aprisionada – saia daqui. Saia de trás das minhas pálpebras” (2007, p. 360).



Figura 7- Monólogo para um cachorro morto, 2008.

Nuno Ramos consegue produzir um efeito de escuta-leitura-experiência que à primeira vista faz crer em certa diferenciação entre as naturezas-culturas habitadas por humanos e não-humanos. No entanto, mesmo com todas as diferenças, percebo uma incômoda semelhança entre a condição do animal morto e a condição de uma pessoa a qual não quero, não posso ou, antes disso, me recuso, mas chego quase a imaginá-la (*a pessoa*) naquele estado. Evidentemente, mesmo com todas essas diferenças...: - Cachorro! “Não canso de te encontrar onde não quero, dentro das minhas coisas, dentro de certas palavras, numa alegria súbita, no formato de uma nuvem, no gosto da saliva de outra pessoa, que beijei e bebi” (2007, p.360). E o artista ordena que o cachorro “Vire corpo, imagem. Vire corpo completamente – casca, derme, pelo, baba, plástico. Vire tigre” (2007, p.360). Mas, se antes era imagem e não é mais, se não é mais e mesmo assim está lá, então o que é? Penso que Nuno Ramos, retrabalhando o antes considerado estaque – figura-voz-imagem-texto-conceito –, serve-se do cão como proposta, para sondar: o que são *istos* que rondam e ameaçam metamorfosear modos de vivências? Talvez por perceber que é no nível da interferência de múltiplas práticas que *istos* se fazem, o artista vá embora. Depois de colocar uma pequena base de mármore branco no chão e sobre ela um aparelho de som com os alto-falantes voltados para o animal. Liga o aparelho, entra no carro, dá a partida e sai dali. No texto do monólogo, ele diz que cruza ruas (uma massa conjunta de ruas), ouve apitos (assim como no *Junco*, ouve-se um apito) e fica diante de todos os postes, de todas as placas de inauguração de cada loja. Mas, nesse turbilhão barulhento, ele esqueceu o nome do que fez: o nome “dos produtos e das pessoas e dos lugares, das ruas e avenidas onde estavam”. “Sou o sabão que tem mil nomes – mas esqueci os nomes todos de uma vez” (2007, p. 361).

Trata-se, sim, de uma experimentação paradoxal de proliferação infinita. Feita de instantes em que meu pensamento-corpo oscila e os elementos impuros do texto parecem oscilar comigo. A partir de então, desfazem-se linearidade e encadeamento entre presente, passado, futuro; desconstroem-se a narrativa com início, meio, fim e o lugar de nascimento ou de morte. É uma arte que não abre mão de pôr o leitor-espectador em condições de se aventurar, convidando-o a atuar sobre o fazer artístico, na fronteira do pensamento. Por isso, paradoxalmente, diz-se que o artista perde o controle sobre seus procedimentos, os quais serão sempre reatualizados dependendo em certa medida de quem os

reatualiza, a partir das oscilações que dão fôlego aos sentidos da arte e escritura expandidas, dessas escrituras que produzem o exato na inexatidão e o estranho no comum – que se revelam em “concentrada dispersão” (Santos & Rezende, 2011, p. 36).

Pensando nisso, recorro ao filósofo José Gil que, em seu livro *Movimento total: corpo e dança*, embora parta de uma questão um pouco diferente, traz elementos importantes para esta discussão. O teórico apresenta uma conexão entre dança e filosofia, desenvolvendo uma análise sobre o espaço das coisas no espaço. Para ele, há que se abandonar a imagem do “corpo dentro de seus contornos”, mantida e elaborada pela fenomenologia e por determinadas correntes filosóficas. E o corpo deixaria de constringir-se às fronteiras da pele, passando a buscar abertura de espaço para o devir, considerando-se que sejam indissociáveis corpo e mente, matéria e espírito. Gil afirma:

Consideremos aqui o corpo já não mais como um “fenômeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento de sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma e pode ser atravessado por fluxos mais exuberantes de sua vida. [...] Em suma, um corpo paradoxal. (Gil, 2005, p.56)

Minhas reflexões sobre as forças perturbadoras no *Junco* e no *Monólogo* levaram-me a encontrar essa reflexão de José Gil, que, a meu ver, se presta adequadamente à reflexão do exercício perspectivista em sua *quasidade*. Da mesma maneira que as práticas artísticas contemporâneas se nos apresentam como problemáticas de circunscrição indeterminada, em um contínuo de descontinuidade, os modos de funcionamento dessas forças transbordam significações estáticas, para ocorrerem em processo. De outro lado, sabe-se que qualquer construção teórica é incapaz de abarcar os modos de implicação e (des)implicação de tais forças. Nesse ponto, não há como não pensar em Deleuze e Guattari e no seu conceito de agenciamento. Cito-os:

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou de segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento (Deleuze & Guattari, 2011, p.18).

Quando, no *Monólogo*, o artista se lembra de que esquece tudo – “dos índices rigorosos de lucros assombrosos, dos discursos em feiras de marketing” –; quando diz “esqueci tudo, alegre e absolutamente tudo, e me debrucei sobre você, trazendo no bolso um pequeno pedaço do sabonete gigantesco em que você se transformará, um pequeno pedaço da grande massa perfumada, ó cachorro amado” (2007, p. 361), seria essa a sugestão da impossibilidade de ultrapassarmos os “poderes significantes e afetos subjetivos” (Deleuze & Guattari, 2001, p.33), de darmos conta de viver sem nos apoiarmos em territorialidades e do quão ingênuo que é pensarmos que seríamos capazes disso.

Nesse ponto, caminhamos para a última parte do *Monólogo*. Ali, aparece, repentinamente e em primeiro plano, uma das melhores cenas do texto. O lugar escolhido para ambientá-la é um “chão cheio de folhas e frutos de mamona e de sementes de girassol” (2007, p. 361-362). Este é um dos espaços para as linhas de fuga subversivas empreendidas pelo *Monólogo*. A sequência de quase-eventos é desencadeada então por um cheiro de gasolina – “onde um cheiro de gasolina flutuasse, digamos” (2007, p.362) –, único perfume a brotar desse chão e a flutuar, minimamente perceptível, sobre ele. A partir daí, não sabemos mais o que aconteceu, apenas o que *quase-acontece*. A partir daí, passamos a *imaginar* um destino para o cachorro segundo velocidades e lentidões que se alternam e se intensificam e nos instigam com ações fugidias as quais não se concretizam. Passamos a acompanhar, desde então, momentos decisivos, quando o corpo do cão finalmente descobre-se quase incendiado, mediante a iminência de ter suas cinzas colhidas daquele chão, de tê-las atiradas pela janela do carro do artista após seu efêmero encontro com o animal – efêmero e raro encontro. “Eu incendiaria seu corpo, colheria cuidadosamente as cinzas que depois atiraria pela janela do meu carro (sim, cachorro, eu tenho um carro) nesta mesma estrada onde estamos agora” (2007, p.362).

É isso o que Nuno Ramos faz também no *Junco*. Lá, quando escreve “a cara bege da areia superada / e um amarelo único / vindo da bota de Van Gogh / inundava os olhos dos cachorros vivos / (estavam todos vivos / agora, e viam, me viam / e a meu amor petróleo / ganindo por eles)” (2011, p.109), expande ainda mais esse modo de exercício perspectivista, redundando seu interesse por um dos binômios clássicos do pensamento ocidental, qual seja: humano-não humano. Dizendo de outro modo: expande e redundando, num momento de diferença e repetição, porque boa parte das narrativas do artista é construída em torno desse motivo. Trata-se, ali, de um mundo-lobo-humano habitado pelo corpo solitário de um caminhante que se desloca pela extensão vazia da praia. Não se trata, no entanto, simplesmente de uma solidão do desamparo, mas de uma solidão compartilhada, que é anterior ao indivíduo, solidão da vida, como se pode pensar que é a solidão povoada do artista quando trabalha, que o faz querer encontrar pessoas, movimentos, ideias. “É raro você saber de um grupo de pessoas encontrando um espírito na mata. O evento é, em geral, um encontro em que se



Figura 8- Aranha, 1991: texto como teia.

está sozinho, quando se está com os laços relacionais distendidos. Ir ao mato triste, de luto, deprimido, com raiva, é perigosíssimo por essa razão” (Viveiros de Castro, 2008, p. 236). Nesse sentido, se deixar povoar por encontros – como os de *Junco* –, a partir do cruzamento de espécies de seres – e se permitir atravessar por eles, pode nos fazer quase tocar (o quê?), podendo ser quase tocados (por quê? por quem?). O caminhante de *Junco* se liga a essa quase-solidão ao se dirigir às subjetivações, às almas, de todos os seres com os quais se encontra. Um caminhante que não pode prescindir de seu vínculo com a humanidade e com as outras espécies de seres nessa complexa fronteira entre elas.

Quase poesia, o livro de Nuno Ramos apresenta variações, sem, entretanto, operar as diferenças por categorias, por meio de estruturas codificadas, mas no sentido mesmo de intermitências. Uma delas, a de mundo-lobo-humano, pode ser posta, lado a lado, à “imaginação conceitual ameríndia” (Viveiros de Castro, 2008, p. 192). Para as cosmologias indígenas, “as onças são gente porque, ao mesmo tempo, a oncidade é uma potencialidade das gentes, e em particular da gente humana. (...) Quando os índios dizem que ‘as onças são gente’, isto nos diz algo sobre o conceito de onça e também sobre o conceito de ‘gente’” (Viveiros, 2008, pp. 36 e 38). Na construção de *Junco* é possível considerar relevante tal cosmologia – de que humano e não humano, natureza e cultura, vida e morte são modos sensíveis a transformações dependendo da qualidade e da quantidade daquilo que lhes acontece, mas também, e principalmente, de acordo com a quasidade dos acontecimentos entre os pontos de vista. Se continuarmos confrontando tais relações com a quasidade antropológica, podemos nos aproximar, mais uma vez, do quase-acontecer. Segundo Viveiros de Castro, “todo quase-acontecer teria sempre a forma de um quase-morrer” (2009, p.240). Aqui, o etnógrafo propõe que a morte, configurada como quase-acontecimento, nos ajudaria, em parte, a reformular nossas questões sobre a dicotomia entre humano e não humano. Isso acontece no desconforto da quasidade que não se deixa dominar nem explicar. Portanto, assumir essa quasidade, implica transitarmos entre pontos de vista móveis, entre os atos poéticos de escrever e de experimentar, entregando-nos às articulações narrativas das imagens, aos entre lugares da arte e do conhecimento, num desejo apenas de quase morrer, desejo também de narrar o estranho.

Numa palestra à plateia do programa “*Café filosófico*” da TV Cultura, Eduardo Viveiros de Castro apresentou uma descrição de como os índios reformulam o acontecimento da morte e do que seria a morte como *quase* acontecimento:

(...) O *quase* morrer é fundamental a partir da pergunta: o que é que acontece quando algo *quase* acontece? Se a morte é impossível de ser experimentada como tal, então só pode ser experimentada por nós, em primeira pessoa, digamos assim, forjando um neologismo, em sua *quasidade*. Num certo sentido, esse é o modo de existência por excelência da morte no nosso mundo em geral – o modo da narrativa, o modo sobre o qual se fala. E se fala sob o modo do *quase* aconteceu. (...) Portanto, vejo o *quase* como um modo de existência, ontológico, *sui generis*. É um modo de acontecer outra coisa que não aquele algo. E é desse *quase* acontecer que é feito o discurso, a narrativa. (Castro, 2009, s/p)

Para além de seus efeitos de estranheza, as narrativas de *Junco*, inclusive a partir da construção léxico-rítmica dos versos, também expõem o quase-acontecimento: “Para mim a praia / não o que há na praia mas o / buraco-praia, o intervalo- / -sal, o que vai no meio / do grão” (Ramos, 2012, p. 41). Sem que quase-nada aconteça, esse “buraco-praia” e esse “intervalo- / -sal” não existem fora da palavra, mas por um jato de palavras que se desdobram do poema em várias materializações. Por exemplo, buraco e intervalo estão meramente desenhados no papel, para que possamos enxergá-los. Sem, no entanto, tratar-se de onomatopeia ou letrismo. Além disso, o “enxergar” para quem escreveu e para quem lê e transcreve se articula inarticulando-se, de modo a suscitar mais conexões, além da linguagem e na coisa da linguagem simultaneamente; mais relações que estão longe de se mostrarem redutoras das questões que levantam, do movimento que impulsionam.

À relação com a materialidade e a permeabilidade dos versos, parece-me que Nuno Ramos acrescenta uma relação com a quasidade quando procura fundir casca de árvore, pele de cachorro e camada de asfalto sob o tom acinzentado da roupagem dada às fotos da capa. Mas este cinza, que num primeiro momento se mostra como pretense uniforme de elementos impuros imbricados de modo indiscernível, Ramos apresenta-o ao leitor para fazê-lo surgir diferente de si, no Poema 43, ao se anunciar petróleo na cor do amor da voz poética (“a meu amor petróleo / ganindo por eles”). Desse modo, a cor é transformada pelo subterrâneo da história e assume uma viscosidade muito mais próxima do limite dos grafites,

dos cinzas mais escuros, dos cinzas-azuis-marinhos. Transformado em narrativa e permanecendo forma – um fundo-forma indivisível⁶ – o cinza não pode ser visto no Poema 4, no “Salto / de um bicho morto, um cor- / po unha sem cinza ou cimento / mas odor”. E no momento em que o odor poético atinge o leitor neste ponto, ele se lembra de que logo ali atrás, ainda no Poema 2, o cinza era um não sei o quê, um quase ainda, um quase no instante antes mesmo da diferenciação.

Conforme propõe Jean-Luc Nancy, o fazer poético – em sua multiplicidade infinita, em suas várias capacidades – ocorre no território em que se instala a teimosia e a vibração entre ética e estética: “Que não nos venham falar de ética ou de estética da poesia. É justamente rio acima, no mais que perfeito imemorial delas, que fica o fazer chamado “poesia”. Ele fica emboscado como um animal, tensionado como uma mola e, assim, em ato, já” (Nancy, 2013, p. 422). De que tipo de ato, de dinâmica de experimentação, Nancy nos convida a participar?

Se compreendermos, se acessarmos, de alguma maneira um limiar de sentido, isso se dá poeticamente. O que não quer dizer que algum tipo de poesia constitua um meio ou um lugar de acesso. Isso quer dizer – e é quase o contrário – que somente esse acesso define a poesia, que ela não tem lugar senão quando ele tem lugar. (Nancy, 2013, p. 416)

Se pensarmos nas possíveis combinações de sentido no *Junco*, combinações que encontram sequer identidade em suas semelhanças, o acesso ao quase poderia se dar, a partir daí, quem sabe, pela praia, o bege da praia, nos versos impressos na página de modo a sugerirem ondas, que se desenham na areia, recuam e avançam; vêm e vão, como a “espuma que o mar em ré recusa”, tornando relevante o que pode haver de dourado em um cadáver-junco, em um luto-iluminado ou em defuntos-luz; palpabilizando-se ora indiscerníveis junco e cão-lagarto:

⁶ O ponto de vista sobre o qual a escritora Clarice Lispector enxergava essa expressão forma-fundo foi pronunciado por ela durante uma conferência na Universidade de Austin, no Texas, início da década de 60: “São palavras usadas em contraposição ou em justaposição, não importa, mas significando de qualquer maneira divisão. E essa expressão forma-fundo sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão “corpo-alma”, “matéria-energia” etc”. (ver mais sobre a relação da obra de Nuno Ramos com a de Lispector e a de outros escritores e artistas no capítulo 4 desta dissertação)

Um junco jogado na areia
 um junco dourado, o sol sua mortalha
 sobre a rocha, farinha
 moída pela água.

Cão-lagarto lambendo algas marinhas
 cadáver de uma árvore boiando
 sono de uma pedra
 luto iluminado e pernas nuas.

Praia cheia de ganidos
 e defuntos
 cheia de ser luz, espuma
 que o mar em ré recusa.

Parede nenhuma, abóbada vazia
 ovário e cemitério dos siris.
 (Ramos, 2011, p. 13)

Nesse movimento indiscernível, eu e outro somos multiplicados em quase-sujeitos e quase-objetos cujos processos de subjetivações e objetivações se fazem ontologicamente heterogêneos. Daí a voz nômade de *Junco* agir e reagir de acordo com um jogo a valer a descontinuidade das zonas de intensidade contínua dos poemas em bordas imagéticas:

[...]
 meu olho, bulbo
 inchado boiando
 feito jangada entre os bulbos.
 Pés transparentes, de polvo
 transplante de qualidades
 entre cipós e lagartos
 semelhança excessiva
 entre partes distintas:
 uma bebe, outra é bebida
 uma transpira, outra é tragada
 em tufos aflitos, elipses
 de fumo fugindo pela traqueia.
 Meu próprio pulmão vira alga
 parado sobre a pedra
 e renasce naquele pássaro
 sem penas
 cansado de ser folhagem.
 Caligrafia camuflada
 de um autor confuso e sonado
 que tudo pôde e que tudo pode
 prende a renda minuciosa
 do próprio bordado
 num meio gelatinoso onde cada
 um se conforma ao seu nome.

Entretanto, o pequeno
pedregulho (em sua anônima
topografia) ecoa contente na concha
acústica do mar de amido
e sem amizade que devora
a carne escamosa que ali demora
seus dias submersos.

Mas não sei criar
novos escolhos
descendo a corrente
para compor um leito
feliz, onde me deite.
(Ramos, 2011, p. 32-33)

Leitura e escrita não são, acontecem. Nesse acontecer, o quase ocupa lugar da véspera. Como é sempre o caso de uma obra poética vigorosa, o sentido está sempre às vésperas de completar, mas nunca se perfaz plenamente. Como também, de forma transformadora, abrem-se talvez espaços de quase “transplante de qualidades” – o cipó é a véspera do lagarto; o pulmão, a véspera das algas; a parte que bebe, a véspera da parte que é bebida; e assim com pássaro e folhagem; pedregulho, mar, som. Não se compõe, no entanto, qualquer “novo escolho”, qualquer ilhota ou pedra sólida que se prometa invulnerável à corrente, qualquer novo lugar onde se possa alcançar a paz de um leito feliz, onde deitar.

Pode-se dizer que a quasidade comparece em *Junco*, com sua composição tensora, atuando também sobre outro binômio metafísico, diga-se: forma-fundo. Em sua leitura do *corpo sem órgãos*, Deleuze e Guattari propõem que “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 18). A quasidade é justamente essa hifenização dialética, entendendo-se, aqui, dialética, não como método materialista, mas como tensão paradoxal, oscilação, como alguma coisa, de um movimento suspenso e interrompido, que se abre para o sentido, posto em um lugar que não se resolve; que resiste à paráfrase, “no espaço de uma imaginação já sem imagens”, onde a “imaginação lê o que nunca foi escrito” nos termos de Giorgio Agamben (2012, p. 60-62). Noz diz ainda o filósofo italiano sobre o *Atlas Mnemosyne warburgiano*: “é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética” (2012, p. 63). A *quasidade* deixa de ser simplesmente o sinal gráfico ou o traço horizontal imóveis para se apresentar como aquilo que

afervora – concentrada na própria tensão interna –, sendo capaz de fazer pulsar as relações entre os termos forma-fundo e entre os outros dois já mencionados: humano-não humano.

Assim, mais do que transgredir palavras e imagens coesas, mais do que apresentar contradições, tal como até agora os abordei, proponho que *Junco e Monólogo para um cachorro morto*, enquanto processos que periclitam a noção de especificidade, sejam também exercícios perspectivistas tomados como ocasiões favoráveis para se pensar a noção de quasidade. Gostaria de refletir mais sobre um e outro nos capítulos seguintes desta dissertação, tendo em vista as instâncias antropológica e filosófica. Por ora, penso que seria possível apostar na experimentação e na produção de obras de construção indecível ligadas a possibilidades de vida comum e pensante, vidas imbricadas em ontologias plurais, em diferentes naturezas-culturas; modos produtores de efeito e de conhecimento; modos presentes na quasidade das escritas. Esta é uma arte capaz de se aproximar do perspectivismo, exercitando-o, talvez também no sentido do “ensaio teórico-crítico-experimental” de Roberto Corrêa dos Santos. Um gesto crítico na direção desse movimento expansivo é o de Ana Kiffer sobre a obra de Nuno Ramos. Refiro-me especialmente ao seguinte fragmento de sua leitura do livro *Ensaio Geral*:

(...) tanto en este libro como en toda su obra, Nuno Ramos formula un hacer plástico y conceptual que se ejerce sobre los límites. Límite que comienza como pasaje incesante entre regímenes heterogéneos de los discursos y de las materias, pero también entre los extremos que terminan por circunscribir un campo afectivo limítrofe: vida y muerte, origen y fin, permanente y efímero, concreto y abstracto, carne y espíritu, cuerpo y letra. (Kiffer, 2013, p. 2)

No meu entender, com essa passagem incessante de que fala Kiffer, Ramos procura romper as amarras de uma arte excluída da práxis da vida e, ao mesmo tempo, potencializa combinações teórico-críticas que se posicionam contra as ideias de especificidade e de autonomia da literatura mesma, literatura esta que é mesma e é outra. Nesse sentido, desconvida o confinamento da arte pela crítica. A crítica cultural só tem sentido quando ela contesta a si mesma e postula a ausência de fronteiras entre arte e vida. De minha parte, me encontro debruçada sobre esse abaixamento de fronteiras, um abaixamento que supõe uma

arte *mesmoutra* vida. A partir da mistura de linguagens. Linguagens também tomadas como corpos. Buscando quase-devorar imagens e palavras. Quase-tocar significações estabelecidas. Para imediatamente abalar alguma confiança. Algum estabelecimento. Transfusões que se tocam e recuam. Recolhidas, proliferam.

3 Quase xamã

“Escrever investiga se há ou não cronos” (Santos & Rezende, 2011, p. 49). Quem está para matar e para morrer, está no presente, efetivamente vivo. Enquanto “euforia e luto”, a poética da morte é bastante cara a Nuno Ramos: “[p]rocuro achar esse estado ambivalente entre o formado e o disforme, o sólido e o líquido, o cafonha e o austero, o eufórico e o luto” (Ramos, 2009, s/p.). E os efeitos do quase em contato com essa arte e escritura expandidas desenharam rastros de um ato não humano e potencializam devires no que há de inegociável diante de uma vida incompreensível aos humanos. Levando-se em conta o confronto entre noções ocidentalizadas e não ocidentalizadas e a morte como quase-acontecimento, talvez seja possível considerar morte e vida com um pensamento de outra natureza (muitas naturezas, uma cultura). E conhecê-lo ao mesmo tempo em que é expandido com Nuno Ramos.

No *Junco*, por exemplo, praia é ovário e é cemitério dos siris; é sol e é mortalha; é morte e é sono. É “praia cheia de ganidos / e defuntos / cheia de ser luz, espuma”. (Ramos 2011, p. 53). “Haver morte e poeira / cobrindo os lábios carnudos / e gozo / nos fios dos cabelos mortos” (Ramos, 2011, p. 53). Como os cabelos, que são a parte “inanimada” do corpo vivo e que não param de crescer depois de morto o corpo, esse fazer artístico não busca expressar nem vida nem morte. Tampouco aceita a encarnação do absoluto, o fato consumado, o leito feliz onde se deitar. Insubmisso, parece recusar a aporia ou o mero diagnóstico. Existe (insiste?) enquanto práxis. Nesse sentido, é que o pensamento é de outra ordem. E o *quase-acontecimento* é assumido como desejo, não como nostalgia ou desistência. No caso, desejo também de convidar o leitor a um pensamento-ação. Ramos o faz como se empacotasse e desempacotasse o embrulho da linguagem, sem pretender, contudo, expor ou explicar uma teoria. Mesmo que os textos estejam inflamados por vida e por morte, não há neles nenhuma resposta sobre a questão. Assim, com as múltiplas possibilidades de singularização dessas passagens incessantes entre morte e vida, o leitor é provocado a experimentar modos comuns de não pertencimento a um modo específico. Aqui, talvez haja

apenas a promessa de alteração de uma *morrência* a desencadear outra promessa, a de um mosaico de vivências, segundo possibilidades outras que se encontrariam na impossibilidade mesma, tendo a ver com o desejo de exercício perspectivista como exercício político, a partir de uma “declaração de guerra” que se pretende performativa: “Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis”. (Viveiros de Castro, 2008, p. 228) Nesse sentido, a eficiência performática de *Junco* expande formas possíveis de produção e experimentação de arte e escritura a partir de choques de pontos de vista instáveis, provisórios, precários, reversíveis e intercambiáveis.

O quase, assim, se desdobra em muito mais. Para Eduardo Viveiros de Castro, a ideia de *sobrenatureza* envolve “essa experiência propriamente política de combate entre pontos de vista, e esse problema de como fazer frente à possibilidade de captura do ponto de vista de um sujeito por um ponto de vista mais poderoso” (Viveiros de Castro, 2008, p. 239). Na palestra “A morte como quase acontecimento”, o antropólogo pondera que: “No imaginário dos povos indígenas brasileiros, o problema da morte é o da relação com os mortos, pois estes continuam existindo. Nesse sentido, não há nenhuma repugnância da morte enquanto tal, mas medo dos mortos” (Viveiros de Castro, 2009, s/p). Os índios nos apresentam a imaginação segundo a qual o tema da separação entre humano e não humano é diferente do que preconiza nossa mitologia evolucionista. Nas mitologias indígenas, os animais são, na origem, humanos ou humanoides, comunicam-se como humanos. Uma das teses deles é a de que os animais não nos veem como humanos, mas como animais. E estes não se veem como animais, mas como humanos. Levando em conta que a morte coloca imediatamente no horizonte dos índios o que poderíamos chamar de o aspecto não-humano dos humanos, experimentar o contato com os mortos passa a ser então um dos grandes problemas prático-metafísicos dos indígenas.

Se, deste modo, as posições humano e não humano no mundo ameríndio se atravessam, se contaminam e se apresentam em situação de alteridade (nos diz o etnógrafo), há uma diferença muito importante também em relação aos questionamentos que a morte suscita à nossa própria tradição. Pois nós temos a

morte. Não somente nós, ocidentais, modernos e laicizados, mas também várias outras sociedades humanas com as quais permanecemos ligados, de alguma forma, como aquelas baseadas em cultos ancestrais, por exemplo, os povos antigos da China ou os da antiguidade clássica. Tememos a morte e, ao mesmo tempo, entendemos ser este um acontecimento que a rigor não rompe a relação dos mortos com os vivos, mas, ao contrário, reforça tal relação. Os mortos governam os vivos e se tornam quase que mais presentes do que eles. Os mortos conferem identidade aos grupos sociais e de parentesco.

Segundo Viveiros, nessas sociedades, os ancestrais funcionavam como instrumento de criação de diferenças socioculturais entre os vivos, sendo que uns poderiam descender de antepassados mais ou menos nobres do que outros. Em traços gerais, a definição de vivo corresponderia à reputação do morto, supondo-se haver uma aproximação fundamental entre mortos e vivos. Ainda hoje, “persiste essa ideia de que os mortos guardam uma continuidade essencial conosco, sendo nossa fonte de identidade, ao passo que nos separam dos outros humanos” (Viveiros de Castro, 2009). De modo que a morte não nos coloca um devir não humano. A morte implica, ao contrário, um devir sobre-humano, devir divino, à medida que o morto ancestral da sociedade clássica é um ser que está acima na escala ontológica: morrer é “ser promovido ontologicamente” (para citar a expressão exata do antropólogo). Ao passo que as histórias ameríndias transformam o mais próximo parente de um índio em seu inimigo mais perigoso, tornando infinita a diferença entre mortos e vivos.

Junco apresenta, como vimos, essa porosidade dos limiares entre morte e vida e diferente daquela como nós, ocidentais, nos relacionamos com a questão. Nem só de diferença, contudo, se dá a nossa concepção de morte em relação àquela cultivada pelos índios. Assim como nós, eles também necessitam suavizar o tema. Daí o uso de eufemismos. Nessa perspectiva, em comparação conosco, em vez de dizerem: *ele descansou* ou *ela foi desta para melhor*; os índios falam: *ele virou um animal*. “Esta é uma expressão idiomática. É o vocabulário que lhes está à mão para dizer: *ele não está mais aqui, ela é uma outra espécie de ser*” (Viveiros de Castro, 2009, s/p). Como lembra o etnógrafo, “é muito comum em várias escatologias indígenas, nas inúmeras versões de seus discursos sobre o destino póstumo, o fato de que os seres humanos se transformem em animais –

antigos humanos falecidos –, sendo que uma das ideias aqui é a de que a vida de uns depende da morte de outros”.

Aos eufemismos elencados por Viveiros, tomo a liberdade de acrescentar aquele que encontrei em *Junco*, como exercício do quase, onde a voz poética, para falar de morte, diz “Os ecos inconformados / assim: eu não, ainda não / não é a minha vez / ainda. Até que em meio” (Ramos, 2011, p. 27). Como efeito dessa quasidade, ao continuarmos caminhando pela praia, indo e voltando nas páginas do livro, observamos “a verde antiga planta feita palha” (Ramos, 2011, p.19) por quem a voz poética é atraída, deixando de possuir qualquer domínio sobre o que se passa, correndo o risco de largar “naufrágio e cenário”, “cova e ovário”, para seguir hipnoticamente a aparição das aves pretas que provocam atração e repulsa:

Sete aves de asas pretas
migram de polo a polo
sobre a nuvem de camurça
que cobre o solo de sal.

Meus ossos, meus passos
restos de um cão grudado
no asfalto aceso pela cal
incandescente do dia

Seguem os sete groux
- as asas de areia quente
em voo e queda sobre o mar
urna cinzenta de alegria
(Ramos, 2011, p.21)

Nas ações desses estados intermediários de linguagem em *Junco*, o mar é urna cinzenta de alegria. O que particularmente me interessa aqui é a dinâmica do procedimento da voz poética que não sabe “fazer do cão uma pedra / dura, da alga um jacarandá” (Ramos, 2011, p.23) para, logo em seguida declarar: “mas sei que alguém / maré ou lua / faz isso por eles”.

Como também já abordei no capítulo anterior, uma arte que não se desliga da vida demanda uma crítica de arte que não se dissocie dela. Apoiado numa abordagem antropológica da forma, o crítico e filósofo George Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha* (2013), refuta a maneira como nossa tradição ocidental se relaciona com as obras mediante um pensamento dominado por paradigmas negativos – entre eles o da morte – que privilegiam o sentimento

de perda ligado ao religioso e ao sagrado. De outro lado, pondo-se também contra a rigidez da semiótica, a crítica de Didi-Huberman se apresenta como proposta de desestabilização de nossos dualismos:

Não há o que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (Didi-Huberman, 2013, p. 77)

As imagens cinzentas, que retratam cão e tronco lado a lado nos intervalos dos poemas, põem em ação a força desse *entre* – um quase. Que é maré ou lua conforme oscila a estratégia artística de Nuno Ramos levada a cabo pela lacuna exposta entre a voz poética e o olhar fotográfico. Lacuna “súbita, nós é que olhamos / de perto, como um inseto” (Ramos, 2011, p. 23). “Porque se ele olhar para você antes de você olhar para ele (não é ver, é olhar), você é capturado pela potência subjetiva dele, você perde sua soberania, está nas mãos dele” (Viveiros de Castro, 2008, p. 233). As forças de *Junco* são mesmo difíceis de serem capturadas, mesmo olhando “de perto, como um inseto”, mesmo tentando deixar uma marca, seja ela “begônia, magnólia / ou salamandra na lama” (Ramos, 2011, p. 23). Mesmo considerando a ideia de que verbal e não verbal parecem manter laços constitutivos, contudo, diferenciando-se. Tal ideia não é fundamento para nada, sequer para as diferenças entre arte visual e arte escrita. Assim como a diferença entre humano e não humano, para os índios, é menos importante do que a diferença entre humano vivo e humano morto. Tem-se, por isso, a possibilidade de se relacionarem, humanos e animais, assim como se relacionam, em *Junco*, homem, cachorro, árvore, imagem e verso:

Ama, disse meu olho
os dois íntimos contrários
areia e mar.

Amo, disse a meu olho
mas não como você quer
azul visão.

Com areia e mar eu amo
a areia e o mar, não
com palavras.

Mas com palavras, disse o olho
amarás mais longe, mais seres, mais
planícies e besouros. Amarás vendo.

Mas sem palavras serei
distinto e contíguo
ao batimento aqui cardíaco –

coração de pedra, coração de musgo.
E me calei, porque conheço
onde há astúcia.
(Ramos, 2011, p. 47)

Nesse sentido, continuando a olhar para o mesmo horizonte de Viveiros de Castro, é importante destacar que o perspectivismo ameríndio pressupõe a prática do xamanismo, e o xamanismo, por sua vez, pressupõe uma *transespecificidade* nos termos do cruzamento perigoso de fronteiras ontológicas, ousadia que envolve arriscada performance e que pode catalisar transformações relacionadas a modos de viver e de conhecer, mas também, e isso é importante: *transformação da própria ideia de transformação*.

Cruzar fronteiras não é aqui, já se disse, passar de uma região a outra do ser, mas antes experimentar a radical mobilidade de perspectivas, viver, por assim dizer, a “imanência do inimigo” (Viveiros de Castro, 2013, p. 265).

Ao transcriar etnofilosoficamente a imaginação conceitual das coletividades nativas americanas, Eduardo Viveiros de Castro lê o xamanismo “como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos.” (Viveiros de Castro, 2013, p. 358) Segundo o antropólogo, os xamãs são interlocutores ativos de um

diálogo transespecífico. Sua leitura ecoa da definição que Deleuze faz de devir, que é cavar uma zona de indiscernibilidade, justaposta de indeterminação: no caso dos xamãs, eles são capazes, por exemplo, de devir-onça. O devir não produz um objeto produzido por um sujeito. Como diz Viveiros de Castro, o xamã faz com a onça “uma aliança intensiva, antinatural e cosmopolítica”, aliança esta que “confunde espécies” (Viveiros de Castro, 2007, p. 119). Devir: desvio, deriva, sopro, vento, sem controle direto, vertigem de economia ou de transbordamento. Onde semelhanças e diferenças não se indiferenciam absolutamente, mas também não cessam de se diferenciar. E se interpolam e se tangenciam, mudando a direção do caminho tomado por umas e por outras. Em prol de uma nova imagem do pensamento, como quer Deleuze, quem sabe, o devir daria passagem às forças de naturezas-culturas em que relâmpagos e trovões abririam caminho para uma tempestade que se pretende inventar.

Não se trata, no entanto, de se deixar encharcar por uma borrasca oceânica imaginável, mas de se pensar as potências de uma breve e súbita precipitação que acaba de molhar-ser molhada. “Pensamento: deixar-se sob o impacto de suas ventanias” (Santos & Rezende, 2011, p. 89). Os encontros com esse pensamento outro, ou *mesmoutro*, interessam a outra imagem de pensamento, não enquanto identidade a ser empreendida, mas em sua dimensão impessoal, em sua singularização, restituindo-lhes (aos encontros) a novidade que talvez não mais se pudesse ver, estabelecendo novos agenciamentos, respondendo às exigências de um devir que se produz no presente, sem, contudo, se esgotar nele, mas visando um tempo por vir.

A experiência xamânica se associa à experiência do quase. Diz Viveiros de Castro: “Nas mitologias indígenas, todo mundo é humano. (...) Se uma pessoa começa a ver outros seres humanos como não-humanos, é porque na verdade já não é mais humano: isso significa que ela está doente, ‘virando outra’, e precisa de tratamento xamanístico.” (2009, p.34) Entre os índios, ninguém duvida de que cruzar mundos é arriscado. A propósito, na vida ameríndia, há uma experiência perigosa que é recorrente: o encontro com espíritos na floresta.

Uma coisa que os índios avisam sempre: se for ao mato caçar e um animal falar com você, não dê conversa. Do contrário, está reconhecendo nele a condição de humano. E este é o primeiro passo para que você perca sua alma. Isto define o que chamo de morte como *quase-acontecimento*. Como acontecimento, a morte

tem caráter paradoxal. Todos sabem que a morte só acontece aos outros, temos a este respeito um saber puramente teórico. Não é um saber prático e visceral. (...) Quando me acontece a morte, não estou mais lá para testemunhá-la. Ao mesmo tempo, a gente sabe, a morte é o único acontecimento que interessa. (...) O mundo imortal é de pura repetição, sem diferença. Então, a morte é fundamental para que a noção de acontecimento se apresente a nós. Mais do que isso (e aí chego ao quase acontecimento), a morte é alguma coisa essencialmente narrada. (...) a morte é a captura, o rapto da pessoa por essa outra espécie, a dos mortos. Eles são inimigos porque foram roubados por outra subjetividade e, por isso, querem nos roubar. Os mortos desejam os vivos. (...) O *quase* morrer é fundamental a partir da pergunta: o que é que acontece quando algo *quase* acontece? Se a morte é impossível de ser experimentada como tal, então só pode ser experimentada por nós, em primeira pessoa, digamos assim, forjando um neologismo, em sua *quasidade*. Num certo sentido, esse é o modo de existência por excelência da morte no nosso mundo em geral – o modo da narrativa, o modo sobre o qual se fala. E se fala sob o modo do *quase* aconteceu. (...) Portanto, vejo o *quase* como um modo de existência, ontológico, *sui generis*. É um modo de acontecer outra coisa que não aquele algo. E é desse *quase* acontecer que é feito o discurso, a narrativa. (Viveiros, 2009, s/p)

O antropólogo assinala ser este, a seu ver, um sentido menos banal da ideia de sobrenatureza por envolver as relações que a quasidade mantém com a narrativa. Para ele, a narrativa do quase seria, ainda, a repetição do que não teria acontecido. Essas são as histórias, nos diz, “que vale a pena contar; o quase que permite a narrativa do quase. Nesse sentido, o quase-acontecer seria ao mesmo tempo um quase parar de acontecer – a morte, o fim da narrativa. No momento em



Figura 9- Fruto estranho, 2010: instalação monumental.

que são discutidas tanto as condições representativas e as condições de relutância à hermenêutica quanto a chamada crise da narrativa, constata-se aí um interesse do antropólogo pela escrita artística como uma escrita já em devir. Seria este também o interesse por uma literatura menor, cavando um estrangeiro no nativo, conforme propõe proustianamente Deleuze:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, em um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que se arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. Kafka faz o campeão de natação dizer: falo a mesma língua que você e, no entanto, não compreendo sequer uma palavra do que você diz (Deleuze, 2011, p.16).

Penso que as relações entre o delírio e o incompreendido, de que fala Deleuze, estariam marcadas pelo poder impactante da arte, “reserva ecológica do pensamento selvagem”, no famoso dizer de Lévi-Strauss. Em “Lembrança de um feiticeiro”, Deleuze e Guattari dizem ainda: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc” (Deleuze, 2012, p.21). Sendo assim, para exercer impacto, a arte teria que fazer o leitor desviar-se na direção do arriscado. Teria que fazê-lo tremer, quem sabe. Ele, pela necessidade de experimentar, sentiria a necessidade de fazer tremer o que já treme.

Nada mais arriscado que o xamanismo, diriam os índios.

Nesse inventário móvel, a quasidade apresenta acentos relacionados ao saber xamânico por envolver não somente o risco como também ação e performance às quais talvez seja possível relacionar o procedimento de Nuno Ramos com o cão e conosco, no *Monólogo para um cachorro morto* – nós, os interlocutores de seu monólogo questionador de vida e morte. Em 2008, essa instalação foi apresentada pela primeira vez na Funarte, em Belo Horizonte, e depois, no mesmo ano, no CCBB de Brasília. Em 2010, foi apresentada numa

mostra, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, juntamente com outras duas obras do artista: “Fruto Estranho” e “Verme”. O lugar – o MAM – é monumental. Mais monumental ainda é o “Fruto Estranho” (Figura 9). Durante sua execução, foram necessários inclusive os cálculos de um engenheiro para certificar que a laje do prédio suportaria o peso do trabalho (seis metros de altura e mais de dez toneladas). Vale destacar ainda que um dos ingredientes importantes da obra de Nuno Ramos é que ele emprega dezenas de *mãos* na produção de uma instalação. Voltando ao MAM, toda a grandiloquência das árvores, dos aviões e dos andaimes do *Fruto*, por um lado, e das esferas de areia gigantes do *Verme*, por outro, não impediram, no entanto, que eu fosse convidada a me aventurar na terceira obra da mostra. A princípio, poderia dizer que o *Monólogo* me pareceu pequeno num ambiente um tanto escuro. Mas não. O texto do catálogo que acompanhava a exposição me informava que ali se encontravam cinco painéis de mármore branco (155 x 260 cm) – com espessura de cinco centímetros cada um –, dispostos em fila e postos frente a frente com outros cinco painéis de mesma dimensão. Essas paredes de pedra estavam deitadas sobre o maior lado. Entre uma fileira e outra havia uma distância de 20 cm. O que me interessou, neste caso, foi o modo como uma experimentação artística me mostrava, de repente, algumas possibilidades de pesquisa, e como essas possibilidades me levaram a uma fronteira entre prática e teoria e me trouxeram de volta.



Figura 10- Monólogo para um cachorro morto, 2008.

Inesperadamente, o convite para que eu experimentasse o *Monólogo* estava inscrito justo naquele espaço, entre os painéis (Figura 10), por onde irradiava uma luz. Pensando agora nesse meu primeiro contato com a obra, gostaria de pôr em desenvolvimento aqui uma experiência muito antiga que vem de uma lembrança que eu apagara havia muito da memória: a de uma menina deitada na cama. O

cômodo é de uma penumbra azulada. Cortinas semicerradas revelam a presença do sol quente da tarde. Nenhum ruído. Nenhum vento. Um bafo. Esse silêncio espalhado faz crescer a curiosidade da menina deitada na cama. Seus olhos saltam na direção das faixas de luz entre as réguas das persianas marrons. Feito holofote à distância de uma régua escolar. Interessados, investigativos, os olhos saltam e batem no limite que as bordas das lâminas impõem. Seus lábios pensam baixinho: que graça tem nisso? Os braços então se estendem, medindo a distância entre as frestas por onde penetra a luz. E num gesto longo, tem as mãos inclinadas, uma de frente para outra, num triângulo que o vértice não pode unir. De repente, as mãos se agitam de extrema felicidade. Ai!, a menina quase grita de alegria. Porque viu que aquela tarde mágica e iluminada era capaz de trazer uma poeira fina e brilhante, flutuando e dançando no ar. Em pouco tempo, porém, a mágica ameaçou desfazer-se. Foi o pai da menina quem lhe disse que o cisco dançante era sujeira. Ele lhe contou que o pó guardava milhares de fungos, estranhíssimos ácaros, fios de cabelo, pelos de animais, pólenes, pedacinhos de patas e de asas de pernilongos, pulgas e aranhas, restos de roupas, cristais e lascas de pele humana descamada. A menina nunca acreditou na história contada pelo pai. Por quê? Porque gostava de experimentar e reexperimentar aquela luminosidade ofuscante que descia do céu e lhe fugia entre os dedos. Bom seria também acreditar, e gostar, de pôr todos juntos: “água, alga, lama, (...) pedaços do mundo (palavras principalmente)” (Ramos, 1993, p.9).

Reexperimento meu contato com as lápides do *Monólogo* – iluminadas por dentro – não apenas escrevendo essas memórias. Elas e a obra de Nuno Ramos me levam a estabelecer contato com outra experimentação ainda – a “Floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. Nesse texto, Eduardo Viveiros de Castro se apropria do diálogo entre Davi Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert. Partindo da interação com o líder indígena, Albert me possibilita conhecer alguns modos de individuação de acontecimentos transespecíficos entre os espíritos xapiripê, os Yanomami e os xamãs. E foi a partir de Viveiros de Castro que me tornei testemunha dessa potência:

Os espíritos *xapiripê* dançam para os xamãs desde o primeiro tempo e assim continuam até hoje. Eles parecem seres humanos, mas são tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes. Para poder vê-los deve-se inalar o pó da árvore *yákóanahi* muitas e muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos

aprender o desenho das palavras. O pó do *yákóanahi* é a comida dos espíritos. Quem não o “bebe” dessa maneira fica com olhos de fantasma e não vê nada. Os espíritos *xapiripê* dançam juntos sobre grandes espelhos que descem do céu. Nunca são cinzentos como os humanos. São sempre magníficos: o corpo pintado de urucum e percorrido de desenhos pretos, suas cabeças cobertas de plumas brancas de urubu rei, suas braçadeiras de miçangas repletas de plumas de papagaios, de kujubim e de arara vermelha, a cintura envolta em rabos de tucanos. Milhares deles chegam para dançar juntos, agitando folhas de palmeira novas, soltando gritos de alegria e cantando sem parar. Seus caminhos parecem teias de aranha brilhando como a luz do luar e seus ornamentos de plumas mexem lentamente ao ritmo de seus passos. Dá alegria de ver como são bonitos! Os espíritos são assim tão numerosos porque eles são as imagens dos animais da floresta. Todos na floresta têm uma imagem: quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas, quem mora na água... São estas imagens que os xamãs chamam e fazem descer para virar espíritos *xapiripê*. (Kopenawa apud Viveiros, 2006, p. 319-320)

Os *xapiripê* são ancestrais animais ou espíritos xamânicos que interagem com os xamãs de seu povo. Pensando em termos de indiscernibilidade, poderia dizer que os “espíritos” não estariam nem lá nem cá. Arranhando a palavra *espíritos* com aspas, Viveiros de Castro nos leva a pensar que eles seriam a experiência transitiva e o *não-ser com* (diferente do *não-ser a partir de*). Estariam no intervalo entre *não-corpo* e *corpo-nenhum*. Os xamãs dos Yanomami sabem que sua floresta pertence aos *xapiripê* e que ela é feita de cristais brilhantes. A floresta de cristal não reflete ou reproduz imagens, mas as desloca, um deslocamento que se dá na ordem do irrefletido, do impensado. Ofusca, lampeja, fosforesce. Os xamãs chamam as imagens e as fazem descer do céu. Daí, o contato que se estabelece poderia ser experimentado como a *troca* de ponto de vista em uma relação, *troca* esta que aponta para o quase de uma experiência que seria um borrão na fronteira que separa os seres por classes ou gêneros. Na “Floresta de cristal”, Viveiros traduz a promoção desse *quase* como “síntese disjuntiva” passando pela performance dos *xapiripê*.

No *Monólogo*, o corpo do texto está esculpido na face interna das lápides. Embora tal escolha do artista para a construção da obra impeça a leitura por parte do experimentador (conforme já foi descrito no primeiro capítulo desta dissertação), embora o experimentador seja obrigado a acompanhar as palavras do texto pela gravação da voz do artista, não é só esse *quase nada* que é capaz de retê-lo (o leitor-expectador) e levá-lo a se aventurar pelos interstícios dessa arte e escritura expandidas. Estando diante das lápides, estas que são signos enterrados

na nossa cultura ocidentalizada, é possível ver lá no canto, na extremidade da última pedra, o monitor encravado no mármore, por onde vejo e ouço o artista. Ele está diante do cachorro morto. Nuno Ramos constrói uma obra em que a potência temática parece importar tanto quanto o ato de tocar o cachorro morto e ser tocado por ele. Embora neste caso – e é importante que se diga – o artista esteja calçando luvas, pelo menos numa das mãos, justamente aquela que encosta nas patas do cão. Entre a potência e o ato de *tocar* sem *encostar* talvez haja um *como* que operaria nos termos de um *quase* que se daria num fluxo, em todos os sentidos. Encontro uma pista para suspeitar desse *como* em um texto do crítico Alexandre Nodari:

O que importa destacar é o estatuto paradoxal do *como* (*quo modo*), do *quase* (*quam si*): uma proximidade tão intensa que chega às raias da indiscernibilidade e, ao mesmo tempo, uma distância intransponível, ainda que infinitesimal; se essa distância é superada, o *quase* se dissipa, e o *como* se torna igualdade. *Quase* e *como* indicam, desse modo, algo que está ao modo de outro, à moda de outro. Ou seja, se apresentam como figuras relacionais por excelência, cuja existência (ou subsistência) e compreensão só são possíveis por meio da alteridade: é preciso sempre haver mais de um – e é preciso que haja um espaço entre os termos. *Como* e *quase* operam, assim, não como modalizadores ontológicos, mas como marcadores de interstícios ontológicos, ou como marcadores ontológicos do modo (do e no) outro – em suma, como marcadores ontológicos da existência de *mundos*. (Nodari, 2012, s/p.)

Aqui, *como* e *quase* remetem também para o que seriam os espíritos xapiripê nas culturas amazônicas, conforme propõe Viveiros de Castro:

(...) notemos a natureza algo paradoxal de uma imagem que é ao mesmo tempo não-icônica e não-visível. O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, parecerem com aquilo de que são a imagem: são índices, não ícones. Ora, o que define uma “imagem” é sua visibilidade iminente: uma imagem é algo-para-ser-visto, é o correlativo objetivo necessário de um olhar, uma exterioridade que se põe como alvo da mirada intencional; mas os *xapiripê* são imagens interiores, “moldes internos”, inacessíveis ao exercício empírico da visão. (...) imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem: imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las – “quem não é olhado pelos *xapiripê* não sonha, só dorme como um machado no chão –; imagens através das quais vemos outras imagens. (Viveiros, 2006, p. 325)

Gostaria de sublinhar, neste caso, o deslocamento gerado pela ideia de visão. “Ideia: algumas pulsam com tal violência de vida que já não se pode reconhecer se ideia ou pensamento”. (Santos & Rezende, 2011, p. 55) A visão, no seu acontecimento, gera aqui certa perplexidade, certa estranheza. Afinal, no nosso imaginário comum, a imagem é icônica, ou mesmo simbólica e, sobretudo, representacional, sendo que, para nós, aquilo que a define é sua “visibilidade iminente” a produzir “algo-para-ser-visto”. O antropólogo argumenta que as imagens dos espíritos são indiciais e nos confrontam com possibilidades bem distintas. “Não-iconicidade e não-visibilidade” a princípio não estariam aptas a figurar em nosso regime de visibilidade, já que os espíritos seriam “representantes que não são representações”, para usar o termo de Viveiros de Castro. Formados por essas imagens indiciais, “os espíritos são não-humanos, note-se, e não não-são-humanos” (Valeri *apud* Viveiros de Castro, 2006, p.325).

Nesse ensaio do antropólogo, a atividade de escrever se inicia como uma pretensão acadêmica convencional. “Escrever aciona no delírio sua potência de uso” (Santos & Rezende, 2011, p. 52). Contudo, já no resumo, as flechas lançadas por Viveiros de Castro se mostram imediatamente atravessadas pelo vocabulário descritivo de Deleuze. Sem tentar definir, o antropólogo tenta capturar essas palavras, tenta assentá-las, provisoriamente, em sua própria boca. Nesse sentido, sua proposta passará também, a despeito da aparência “bem-comportada”, pela experimentação da linguagem; pela utilização de “palavras inexatas para dizer coisas exatamente” (Deleuze, 2004, p.13).

Partindo, portanto, da narrativa de David Kopenawa, o autor anuncia que irá refletir sobre a “ontologia dos espíritos na Amazônia indígena” (Viveiros de Castro, 2006, p. 319). A narrativa xamânica de Kopenawa nos leva a conhecer a história dos espíritos que os xamãs fazem falar e agir. Nessa história, os acontecimentos vão se fazendo na iminência da fusão dos corpos dos xamãs aos corpos-partículas dos espíritos. E nós fazemos contato tateante com essa história sob o forte impacto da narrativa em primeira pessoa de um índio que diz: vocês, Brancos, fazem isso e assim; nós, Índios, fazemos aquilo e daquela maneira. Ambas estas coisas, diz Viveiros de Castro, nos são transmitidas por um intermediário, Bruce Albert, ele mesmo um Branco que fala Yanomami. De um modo ao mesmo tempo apoteótico e sutil, apenas os xamãs podem ver os espíritos. E eles permitem a Viveiros de Castro forjar mais um deslocamento

extremo: o de marca ontológica, “em relação ao estatuto não-marcado do humano como modo referencial do ser” (Viveiros de Castro, 2006, p. 325).

Com base nas noções de extra-humanidade dos espíritos, o antropólogo faz retornar a palavra *ontologia*, até então banida dos discursos pós-modernos e pós-estruturalistas. Ali ela se apresenta deformada, tentando se divorciar o máximo que puder de sua história hegemônica. Tal reflexão toma vulto para mim quando começo a pensar que a ontologia é, na tradição, a teoria geral de conhecimento do ser, das juntas de uma realidade em sua ordem que, historicamente, se pretende universal. Ao escrever “ontologia dos espíritos” Viveiros de Castro chama a atenção para o reconhecimento do mundo ameríndio não como um só, mas enquanto pluralidade. E essa escrita passa a produzir um acontecimento em direção ao *outro*. “Albert observa que um xamã só pode ver um espírito através dos olhos de *outro* espírito, com o qual se identificou em seu transe” (Viveiros de Castro, 2006, p. 325). Passa a ser, assim, um exercício perspectivista. E aquilo que o leitor entende pode ser também aquilo que ele experimenta.

Parece-me que essa relação de uma visibilidade imperceptível com uma ontologia variável está em questão nos exercício perspectivistas de Nuno Ramos no *Junco* e no *Monólogo*. Além disso, bicho e planta – no livro – e cachorro – na instalação – não seriam identidades em si, mas multiplicidades intensivas. “Ideia: eis a plena exterioridade da ideia viva formando-se em vossa presença”. (Santos e Rezende, 2011, p. 55) No *Monólogo*, por exemplo, o artista não consegue apreender as diversas naturezas do cão. De outro modo, a princípio, dá conta de sua condição cultural. Atenta para os indícios incontestáveis desta condição (afirma o fato de que ele, humano, ao contrário do cão, tem família e amigos que vivem o luto quando perdem alguém próximo). Diante do cão, o artista chega próximo – no ato da escritura expandida – a um espaço em que pode cair numa cilada interpretativa quanto ao modo de existência do cachorro. O artista vai até certo ponto, mas recua, vai, e experimenta o risco... Assim, embora permita que o cão morra e que os carros passem por cima, ou melhor, ao largo do corpo de um animal sem que ninguém o enxergue, embora permita o vento, a buzina, embora seu olhar se espalhe por todos os lugares onde um cachorro não entra – “pelos shoppings, pelos saguões de aeroporto” (Ramos, 2007, p.359) –, a imagem dele resiste dentro do olho do artista.

Será isso o que leva Nuno Ramos a encenar um gesto tão expandido em seu embate com o manuseio de blocos de mármore, lâmpadas, reatores, monitor de tela plana, um filme com um cachorro, um poeta-artista e uma estrada, e uma gravação de frases cujo encadeamento constrói um monólogo dramático? Seria o artista um espectro, um fantasma, para o cachorro morto? Seria o olho que opera e direciona a câmera, que filma ou dirige a cena, seria esse olho um espelho? No entanto, não há espelho algum na instalação de Nuno Ramos. Sobretudo – espelho – na chave do ser. Espelho enquanto um tipo que pertence a uma categoria, que reflete a luz e reproduz a imagem. De fato, não há. Por tudo isso que seria universalmente cultural, não haveria, portanto, nenhuma razão para articular aqui olhos e espelhos. “Mas os espelhos dos espíritos – *que espécie de imagem refletiriam eles?* (...) Os espelhos sobrenaturais amazônicos não são dispositivos representacionais extensivos, espelhos refletores ou ‘reflexionantes’, mas cristais intensivos, instrumentos multiplicadores de uma experiência pura, fragmentos relampejantes” (Viveiros de Castro, 2006, p. 333).

Nas imagens que devêm texto e nos textos que devêm imagem, tanto no *Junco* como no *Monólogo*, há, sim, algo de ininteligível e desconcertante. Este algo – ao menos é o que o relato do *Monólogo* me faz crer e o que me faz aderir a sua narrativa – indica que é importante dar atenção a este estranho. Em outras palavras, trata-se de um contato *não-raciocinado* que, entretanto, não se definiria como *não não-é-raciocinado*. Como afirma Viveiros de Castro, “a palavra Yanomami que Bruce Albert traduziu por “espelho” não se aplica aos nossos espelhos iconofóricos. (...) Luz, não imagens” (Viveiros de Castro, 2006, p. 334). Talvez Albert tenha utilizado “espelho” na ausência de uma palavra melhor.

Mas até que ponto é possível sustentar esse quase-conceito de espelho no que tange ao olho do artista? Até que ponto, embora nada disso esteja tão bem delimitado, nem mesmo o olho, que é também lente, segundo movimentos de câmera, sequências, ângulos, cortes, recursos de edição e montagem? Embora a prática artística não esteja limitada ao gesto de um só, pois as cenas em vídeo são registradas por Eduardo Climachauska, parceiro de Nuno Ramos, neste e noutros trabalhos, a exemplo das mostras “*O globo da morte de tudo*” e “*Ensaio sobre a dádiva*”. Por que faço então essas perguntas? Ora, porque, repito, mesmo me parecendo irresistíveis, na imaginação conceitual ameríndia, os espelhos não são bem espelhos:

Mas os espelhos cristalinos e moleculares, as imagens inumeráveis e os espíritos minuscilmente incontáveis das narrativas de Davi Kopenawa sugerem fortemente que a dimensão propriamente infinitesimal, intensiva, disjuntiva e virtual do pensamento ameríndio ainda aguarda maior atenção por parte da antropologia. (Viveiros, 2006, p. 336)

Embora desafiadora porque aponta para o desconhecido, a ideia deles (os índios), ou melhor, mais do que a ideia, o ato de pensar os espíritos *xapiripê* não como uma redução – uma coisa só –, mas como uma multiplicidade intensiva; o ato de pensá-los numa região entre o humano e o não-humano traz à tona no meu pensamento esse algo de que falei há poucos parágrafos, um algo culturalmente desconcertante. Que se impõe, para mim, como um limite, como uma barreira para que eu recuse o convite para ser desafiada. Primeiro, porque todo esse pensamento ameríndio poderia ser muito bem e tão somente reduzido a um *modo de dizer*. Sim, pensar que ele seja só um modo de falar faz todo o sentido para mim. Segundo, porque, conforme posso ouvir da gravação do *Monólogo*: “Entre nós dois, meu anjo, meu nojo, minhas mãos suadas e uma fenda” (Ramos, 2007, 359). Uma fenda entre o artista e o cachorro morto. Esta fenda parece impressioná-lo. De minha parte, não posso dizer que não saiba o que vem a ser uma fenda, haja vista ter aprendido, desde sempre, tratar-se de uma palavra que é um substantivo feminino – “posso dizer cachorro como quem lembra um substantivo masculino” (Ramos, 2007, p.361). Porém, no *Monólogo*, não importa a fenda enquanto algo acabado da natureza – importa mais talvez a brecha pela qual é possível quase experimentar a pluralidade ontológica, pontos de vista móveis, graus impalpáveis de transição entre naturezas-culturas. Afinal, não é isto que estou lendo neste texto de Nuno Ramos ao perspectivar seus contrastes com o texto de Viveiros de Castro?

É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos *xapiripê* sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar. Deste modo, quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos *xapiripê* não sonha, só dorme como um machado no chão. (Kopenawa *apud* Viveiros, 2006, p. 320)

Aqui os *xapiripê* empurram minha reflexão para regiões impensadas.

Os espíritos são assim tão numerosos porque eles são as imagens dos animais da floresta. Todos na floresta têm uma imagem: quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas, quem mora na água... São estas imagens que os xamãs chamam e fazem descer para virar espíritos *xapiripê*. (Kopenawa apud Viveiros, 2006, p. 320)

“Ideia: convocar ideias de várias partes e sítios”. “Ideia: tão forte que, ultrapassando o âmbito da cultura, retoma seu traço de impulso”. “Ideia: envio de sinais a todo o corpo”. “Eis: em lance quase irreconhecível e quase mágico criam-se artes (precognitivos sistemas de conversões)” (Santos e Rezende, 2011, pp. 52 e 56). Talvez por isso mesmo arte-escritura não se lê *ou* se experimenta, muito antes, pelo contrário. Antes de optar por uma das alternativas, tratar-se-ia de evocar a *quasidade* expansiva do binômio leitura-experiência. Afinal, como afirma Viveiros de Castro, não precisamos dizer que um binômio não existe para criticá-lo: “já há coisas demais que não existem” (Viveiros de Castro, 2013, p. 349). O *quase* aponta, sim, para essa ideia de embaralhamento e redistribuição proposta pelo antropólogo. E a inespecificidade da arte-escritura tornaria isso ainda mais evidente. Ela lida com a polinização radical entre literatura, pintura, música, escultura, arquitetura, teatro, dança, cinema, rádio, computação gráfica, artes visuais, performances multimídias, como algo capaz de interconectar múltiplas ações criativas em uma mesma prática artística⁷.

Se há um agenciamento possível (nos termos de um agenciamento maquínico sob efeito de força) entre leitura e experiência, poderia dizer que é

⁷ Em mais de um dos fragmentos do livro *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*, Roberto Correa dos Santos e Renato Rezende citam Rosalind Krauss (conforme já se discutiu no capítulo anterior desta dissertação). No fragmento que recorto a seguir, a crítica de arte norte-americana “clama por uma prática de differential specificity (capaz de reconhecer e articular as complexidades da condição pós-midiática através da contemplação e revelação das formas já ultrapassadas que ela encerra) que ‘deve ser uma estrutura de apoio, geradora de uma série de convenções, algumas das quais, ao assumir o próprio médium como seu tema, serão completamente ‘específicas’ a ela, produzindo assim a experiência de sua própria necessidade”’. (SANTOS e REZENDE *apud* KRAUSS, 2011, p. 37) Noutro recorte que faço, os autores dizem que, no contexto do vídeo, a facilidade de defini-lo nos termos de seus mecanismos não parece coincidir com a exatidão. Para eles, segundo Krauss, “minhas experiências pessoais a esse respeito continuam a me instigar ao modelo psicológico (...) Por um motivo, essa observação tende a criar uma fissura entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais. Pois essa declaração descreve condição mais psicológica do que física, e, embora estejamos acostumados a pensar em estados psicológicos como assuntos possíveis das obras de arte, não pensamos na psicologia como constituinte de seu médium. Por seu lado, o médium da pintura, da escultura e do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma particular: pigmentos cobrindo superfícies, matéria estendida ao longo do espaço, luz projetada através do celuloide em movimento. Isto é, a noção de médium contém o conceito de objeto-estado, separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar”. (KRAUSS *apud* SANTOS e REZENDE, 2011, p. 47).

fornecido pela multiplicidade advinda de arte-escritura expandida sem especificidade de medium ou área de atuação preferencial dos artistas.

No *Monólogo*, talvez não haja inespecificidade mais desafiadora do que a das imagens-textos: “não existe uma imagem do mundo” (Santos e Rezende, 2011, p. 64).

Estou doente. Doente porque vejo claramente, porque sei que à minha frente há o pedregulho. Ei-lo, pedregulho. Permito o pedregulho. Ei-lo, corpo lavado. Permito o corpo lavado. Ei-lo, retina ferida, latido meio fome, meio medo, meio noite imensa. Meu interesse é que não morre. Meu interesse gruda aqui, exatamente aqui, o meu olhar fixo, cavado. (Ramos, 2007, p. 359)

Esta pessoa está doente. Está imaginando, vendo coisas. Isso não é normal. Certamente não era assim antes de encontrar o cachorro morto no *guard-rail*. Ou, melhor dizendo, antes de ficar doente desse modo, não tinha estacionado numa curva perigosa à beira de uma estrada por ter visto um cão atropelado, não tinha nunca parado o carro, descido, e posto uma pequena base de mármore sob as patas de um animal.

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. (Deleuze, 2011, p.11)

Por isso, aqui, a pessoa em questão é um homem, um artista, vamos chamá-lo assim a partir de agora. Seu contato com o cachorro acontece como um choque, um *encontrão*. Muito provavelmente um não era o que o outro esperava encontrar. É provável também que o artista não estivesse atrás de uma essência ou de um significado para aquele encontro. Por isso, não o descreve, mas *interage com*. Pensando em um enfoque ampliado de dramaturgia, essa interação em detalhes confere ao confronto uma dimensão dramaticamente justaposta, existindo no *aqui e agora*, empurrando os leitores-experimentadores para dentro da ação. Chega a ser aflitivo o que se experimenta. Oh, está chorando? É um choro por baixo da “retina ferida”? (2007, p. 359) Não, o artista diz que está alegre. Na estrada, como a curva é para o lado onde estão o artista e o cachorro, os carros que vêm na direção contrária, aproximam-se perigosamente do acostamento.

“Corpo lavado” (Ramos, 2007, p. 359). Queria apenas olhar de perto. Embora observasse, não estava pensando naquela imagem como a de um animal ou, melhor dizendo, enquanto experimentava o contato, o bicho não ia se refletindo em sua mente através da imagem de uma coisa – essa coisa, o cachorro – que agora era dele. Era preciso só olhar. Em plena rodovia Raposo Tavares. Olhar que não é decifrar, explicar. Que não é metafísico, totalizante. Mas só encontrar. “Assim: teu pelo.” De hoje para sempre, não haverá fome, eu asseguro. Os pés acabrunhados. Nariz pontiagudo. Os braços, assim, largados. Assim, tão magros. Durma, então. Você não vai sofrer, eu acredito – uma crença angustiada, “meio medo” (2007, p. 359). O meu amor, meu sentimento, retorce no estômago. O peito, assim tão fraco. Durma que eu fico somente olhando. Não vai sentir fome nem sede. Mas então... e essa ferida aí, no peito? Não vejo a hora de acabar com isso. O meu alento é ver você dormindo, “meio noite imensa” (2007, p. 359).

Mas o cão não assume identidade. Nem está no lugar de outro que está fora dali. Nem fora nem dentro. Ambas as identidades, ao se constituírem mutuamente, esfarelam-se ao vento. Sente-se o mau-cheiro, que delícia; é sabão e é carranca. Monotonia. Está em jogo, sim, outra ideia de imagem. O olhar foge. Foge, mas não pode mover o mundo. Move-se entre naturezas-culturas e encontra shoppings, saguões de aeroporto, *free-ways*, condomínios de luxo. “Meu olho. Nós dois, meu olho” (2007, p. 359). O carro do artista o leva de volta ao lugar de entronização da visão como conhecimento, lugar de uma cultura dissolvida, *mundializada*. Lá, acumula a memória da interação com naturezas outras. É um retorno desarmonioso. Interação que gera mais interação. Continua falando com a imagem que deixou no asfalto. Está exausto, não sabe muito bem o que se passou. De si mesmo, sabe que não é aquele corpo estirado. Além disso, quem ele é? Seja o que for será possível se equilibrar entre naturezas-culturas? A corda. O equilibrista. Ou entre imagens-textos? Nem imagem nem texto. Um jogo entre imagem, texto e luz atravessa a instalação. Como se pode ver na luz entre as lápides de mármore, a luz por onde não se enxerga o texto que *aparece* nas imagens em vídeo, imagens do cachorro com seu corpo grotesco, um tanto insignificante, protegido pela morte, exposto à vida.

Nuno Ramos não tem diante de si um enigma para resolver. Mas uma surpresa com o fazer artístico cujo mistério não se pode reduzir. Surge aqui o

desejo de tornar o fazer artístico de Nuno Ramos uma teoria sobre o que é um corpo. Mas não se conhece quase nada de um corpo.

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (Deleuze & Guattari, 2012, p.45).

Talvez fosse preciso mesmo saber não conhecer. Assim como seria trivial e ingênuo tentar interpretar e definir essas imagens-textos a partir de equipamentos meramente cognitivos ou transformar a imaginação ameríndia em meros conceitos prévios. São conceitos e são imaginações que se oferecem à inespecificidade de uma transcrição. Quanto à possibilidade minimamente distante entre aquele que vê e aquele algo para ser visto, parece-me que não se trata (no fazer artístico de Nuno Ramos) da visão de um sujeito que tenta capturar um objeto, tampouco acessar a fonte que o determina e produz; sem sucesso. Não se trata disso. Então poderia dizer que essa fricção entre mundos e sentidos daria contornos não às imagens-textos, mas às estratégias de contágio gaguejante com o perspectivismo ameríndio em sua dimensão mítica.

O artista-poeta vai embora e continua falando com o cão. O olhar da câmera de Eduardo Climachauska acompanha o desenrolar da cena. Esse olhar retorna e se fixa no cachorro morto. Aqui, vale a pena recortar um fragmento da narrativa em que o artista conta o que viu longe dali: “Estive diante da grande massa de sabão no meio da grande massa de enormes supermercados (como brilhavam de noite! mais que uma lua!)” (Ramos, 2007, p. 361). Ufa! Preciso voltar por um instante à menina deitada na cama, a menina da minha infância. Volto a ela e finalmente penso: agora estou entendendo o que o artista quer dizer. Enquanto reflito, continuo ouvindo. Nesse ouvir, o texto se move: “Vê, onde um corpo fendido recebe outro corpo e um terceiro corpo nasce deles, entre eles, feito de.” (Ramos, 2007, p. 359). Nesse mover-se, deparo-me com o ponto. Um enorme ponto interpõe-se entre as naturezas de um corpo fendido e de outro corpo o qual recebe. Para o artista, assim como para quem experimenta, o ponto serve como âncora, à medida que nos permite parar, antes que um corpo receba outro corpo. É como se desejássemos nos alinhar com o que não conhecemos a partir de uma

razão que nos diz que o mundo é dotado de uma estrutura ontológica essencial e universal. Nesse mundo, todos nós habitaríamos um único lugar que é descrito pela ciência cada vez mais em pormenores do tipo: o mundo é feito de..., feito de..., feito de...

A maneira com que se move por entre esse pedacinho temporário de existência (o ponto) e a aventura gigantesca da vida leva-o a dizer: “há o pedregulho”. Ei-lo, permito o pedregulho. Permito o pedregulho. Ei-lo, corpo lavado. Permito o corpo lavado” (Ramos, 2007, p. 359). Entretanto, o fazer artístico é rebelde, fazer indisciplinado. “Carne lacerada” (Ramos, 2007, p. 359). Nuno Ramos, em sua arte-escritura expandida, permite as intensidades de uma carne arrebatada, disjuntiva, uma *quasidade*, até que as imagens-textos indiquem percepções, provoquem afectos e desloquem olhares, fazendo com que esses olhares percebam o que não percebem.

Impõe-se então a tarefa de se concentrar lá onde a luz foi lançada pelos espelhos dos *xapiripê*. A luz insiste, o olho segue essa luz e reconhece um trecho mínimo de caminho sequencial sem começo nem fim. Não se trata de um reconhecimento lógico, com o intelecto. Acontece como uma celebração em que esses olhares intuem o atrito entre imagem e luminosidade, admitindo, assim, possibilidades de interagir com o espesso, a sombra, o insondável de outras naturezas-culturas. A densidade que advém daí ensina esses olhares a sonharem, expande o pensamento. A sucessão de movimentos e paragens das imagens-textos nesses fazeres artísticos de Nuno Ramos não se oferece generosamente ao leitor-experimentador, mas o convida ao desafio, ao devir.

Arte pode ser o outro. Isso leva a arte para a vida.

Segundo Viveiros de Castro, o conceito de *xapiripê* aponta para o êxito de uma humanidade molecular de fundo presente nos xamãs: oculta por formas molares não-humanas, essa humanidade molecular é captada pelos humanos em termos de múltiplos afetos junto a performance dos xamãs. Ao imaginar o perspectivismo ameríndio, o antropólogo está seguindo o caminho aberto por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*:

(...) encontramos devires-elementares, celulares, moleculares, e até devires-imperceptíveis. Em direção a que nada a vassoura das feiticeiras os arrastam? E para onde Moby Dick arrasta Ahab tão silenciosamente? Lovecraft faz com que seu herói atravesse estranhos animais, mas enfim penetre nas últimas regiões de um Continuum habitado por ondas inomináveis e partículas inencontráveis. A ficção científica tem toda uma evolução que a faz passar de devires animais, vegetais ou minerais, a devires de bactérias, de vírus, de moléculas e de imperceptíveis. O conteúdo propriamente musical da música é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animal, mas, sob toda espécie de influências que concernem também os instrumentos, ele tende cada vez mais a devir molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal: não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora. Se a experimentação de droga marcou todo mundo, até os não drogados, é por ter mudado as coordenadas perceptivas do espaço-tempo, fazendo-nos entrar num universo de micropercepções onde os devires moleculares vêm substituir os devires animais. Os livros de Castañeda mostram bem essa evolução, ou, antes, essa involução, onde os afectos de um devir-cachorro, por exemplo, são substituídos por aqueles de um devir-molecular, micropercepções de água, do ar, etc. Aparece um homem cambaleando de uma porta a outra e desaparecendo no ar: “tudo o que eu posso te dizer é que nós somos fluidos, seres luminosos feitos de fibras”. Todas as viagens ditas iniciáticas comportam esses limiares e essas portas onde há um devir do próprio devir, e onde se muda de devir, segundo as “horas” do mundo, os círculos de um inferno ou as etapas de uma viagem que fazem variar as escalas, as formas e os gritos. Dos uivos animais até os vagidos dos elementos e das partículas. (2012, p. 33-34)

Deleuze e Guattari, noutros momentos deste texto, chamam atenção para o caráter “real” do animal em sua distinção molar, em contraponto ao devir-animal que é de dimensão molecular, sem corpo e contorno. Assim, devir-animal não é querer ser um animal ou querer se parecer com ele. Nesse sentido, como experimentação para devir-animal, tais pensadores dizem que é preciso emitir partículas que entram em relação de movimento e repouso com as partículas animais. Com isso, Deleuze e Guattari pretendem que o devir seja atingido na vida, nem dentro nem fora do espaço protegido e institucionalizado da representação, mas na quasidade. Parece-me que espaços de percepção molecular abrem esse invisível-imperceptível das imagens-textos do *Monólogo*.

Pensando ainda em fluidos e em micropercepções de água, buscando chegar perto dos pensamentos de Deleuze e Guattari, me sinto tentada a destacar, também no *Junco*, pelo menos uma intensidade molecular, aquela que diz respeito ao devir-lágrima da chuva e ao devir-chuva da praia, no Poema 43:

[...]
Já sem medo de afundar ou de quebrar-se
- baixe o rosto em estupor
contrariado, como um velho

calvo
colhendo o próprio desagravo.
A chuva amortalhava o céu

num chumbo azul, fosforescente
caindo explícita em meus olhos
lábios, unhas, dentes

e uma água espessa, só, salgada, quase
sêmen, há muito represada
à comporta das minhas pálpebras

bateu e transbordou, meio quente.
Era uma lágrima
minha lágrima, meu único veio
veraz, descendo inevitável
pela cara, minha cara
escorpião amável

onde os olhos dos lagartos
cachorros e siris
que em sonho e com palavras

apascentara longamente
solitários, agora congelados
aprisionados qual bonecos

de piche, ranho ou lava
oferecidos com réplicas
pálidas

a criança cruel da minha arte
sim, em minha lágrima
refletiam todos

e ainda a própria praia
- cada camada
de areia, raiz, veludo ou velório

e os venenos, peixes, paredes
os gritos da minha tia
quando arrancaram seu olho

e a pele flácida
que têm os velhos e os sapos.
justapostos, alternados, fantasmas

ou parentes, texturas, corpos sólidos
brilhavam invertidos nessa gota
à ponta do meu queixe pendurada

brilhavam numa glória transparente
antes do tombo em que a lançava
seu amor fiel à gravidade.

E quando caiu, afinal
esse espelho enciclopédico
esse sol de mil reflexos

esse lagarto de mil rabos
em que o dia inteiro se explicava
(ao menos eu achava)

misturou-se à areia
fétida
de um perfume onde a vida se mascara.

E a água de uma onda logo veio
somar um sol mais grosso ao dela
voltando a cena ao que já era

praia, praia, praia, praia.
(Ramos, 2012, p. 113-115)

Não é mesmo um poema sujeito a conexões lógicas, nem a justaposições meramente analógicas. Contudo, penso que uma espécie de tensão entre um ver-molar e um ver-molecular está em jogo nas multiplicidades intensivas dos versos: “minha lágrima, meu único veio / veraz, descendo inevitável”. Abre-se espaço então para que não enxerguemos de uma vez ou mesmo para que procuremos fugir do critério de veracidade daquilo que pode ser visto, inclusive aqui. A partir de um ver-molar seria possível atingir o devir de um ver-molecular. Nuno Ramos o faz com fins artísticos. Por isso, está presente no poema essa ideia de caos, terra e cosmos, ideia paralela a dos espelhos xamânicos e nas adjacências dos pensamentos de Deleuze e Guattari. Digo – paralela – porque não se trata de imagens-textos com fins reflexivos, mas com uma promessa de deformação, de deslocamento do espaço restrito da mente e, sobretudo, de liberação de multiplicidades intensivas onde elementos os mais heterogêneos simplesmente cintilam. Penso que a cintilância dessa luz tem o potencial de transformar experimentação em um dispositivo indiscernível, inespecífico e inventivo.

4 Quase canibal

O perspectivismo ameríndio estabelece um intenso diálogo com as formulações imaginadas pela antropofagia oswaldiana. Ao transpor as intuições libertárias dos manifestos “Poesia Pau-brasil” e “Antropófago” para a filosofia dos povos indígenas, Eduardo Viveiros de Castro tenta munir a antropologia de uma potência de ação político-poética:

Enfim, vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não-índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos. (Viveiros, 2008, p.129)

Embora Oswald tenha já tentado esse movimento de transposição das intuições expressas em seus manifestos para uma escrita ensaístico-filosófica, por outro lado, o manuseio, por vezes confuso, de conceitos ademais obsoletos, é um aspecto que chama atenção na trajetória do escritor. Haja vista, por exemplo, a concepção antropofágica de mundo baseada na síntese dialética, ideia esta contida no ensaio “A crise da filosofia messiânica”.

Embora tenha gerado *insights* instigantes, ao tentar transpor seus manifestos para teses acadêmicas, Oswald emaranhou-se num mar de teorias por vezes desconexas, distanciando-se cada vez mais de sua fonte de inspiração, o mundo tupi-guarani (Sztutman, 2008, p.12).

No campo da arte, no entanto, não se verifica essa confusão em Oswald: “Tupi or not tupi that is the question” (Andrade, 1928, s/p). No campo do imaginário, o que se vê, o que se ouve, o que se toca é potência. Essa potência e essa radicalidade vão ao encontro daquilo que Viveiros de Castro chama de perspectivismo ameríndio.

Aqui, para falar de Nuno Ramos, é interessante pensar essa sugestão de antropologia antropofágica a partir do canibalismo e da maneira como esse canibalismo pode se apresentar na arte e escritura expandidas. Difícil falar deste vínculo sem recorrer aos pressupostos inaugurados historicamente pelos ready-mades de Marcel Duchamp. Sabe-se que a produção de Duchamp envolve essa ideia de transposição encontrada no canibalismo. Nesse sentido, para fazer uma diferenciação sucinta, é importante que se diga, trata-se de uma transposição sem transcendência. Afinal, não se trata de o artista transcender um *objeto* já pronto e criar a partir dele. Evidentemente trata-se de uma mudança que provoca um efeito, mas que, entretanto, não é mediada por algum tipo de valor. Ao tirar o urinol do seu “lugar” e levá-lo ao museu, Duchamp faz com que o museu passe a fazer parte da arte. O urinol atuou sobre o museu. Atuou nos termos de um deslocamento que abala. Que leva a uma experiência do estranho. Assim como a roda da bicicleta (do mesmo Duchamp) voltada para cima: produz devir, habita uma zona de indiscernibilidade, uma quasidade. É um movimento análogo ao de Oswald de Andrade, quando transpõe o fragmento da narrativa de Pero Vaz de Caminha em “As meninas da gare”:

Eram três ou quatro moças e bem gentis
 Com cabelos mui presos pelas espáduas
 E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
 Que de nós as muito bem olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha
 (Andrade, 1990, p. 69- 70)

Foi Haroldo de Campos quem descreveu este fazer poético como sendo um ready-made e disse ser esta uma singularidade importante na escrita de Oswald de Andrade.

Daí a importância que tem, para o poeta, o ready-made linguístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais cotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques. (...) O ready-made contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem (Campos, 1990, p. 25).

A princípio, quando me relacionei com a *Poesia Pau-brasil* sem o intermédio de Haroldo de Campos, minhas impressões de leitura deste objeto não

me levaram ao ready-made. Exatamente porque ready-made, para mim, era, sobretudo, um indicativo de procedimento das artes visuais. No entanto, depois de passar pelo deslocamento sugerido por Campos, fico refletindo sobre o que se pode extrair dele. E penso que são justamente esses “elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem”.

Eles apontam para um encontro com o canibalismo, encontro este que se dá a partir da ideia de comer o inimigo, bem como ocorre ao expressar múltiplas dobras de transposição trazidas também pelos exercícios perspectivistas de Nuno Ramos. Tanto trazidas quanto ressignificadas. Pode-se dizer que estamos diante de uma arte e de uma escrita que provocam fortes efeitos transformadores. Provocam tais efeitos, repetindo. Uma estética que repete, sempre diferindo. A partir deste ponto, tentando apontar para a repetição e para a diferença, sublinho a seguir alguns desses efeitos, cujos gestos reverberam a quasidade canibal do artista-escritor.

Cerca de quatro décadas antes de Nuno Ramos compor seu *“Monólogo para um cachorro morto”*, Joseph Beuys caminhou por uma galeria de arte durante três horas, não no Brasil, mas em Dusseldorf, na Alemanha, carregando consigo uma lebre morta. Estava caracterizado como um ser xamânico, com o rosto e o corpo cobertos por tinta dourada. Enquanto caminhava pela galeria, Beuys apenas movia os lábios em silêncio como se explicasse as imagens – as obras de arte – ao animal morto. *“Como explicar quadros para uma lebre morta”* é uma das obras inaugurais da instalação e da performance – práticas estas que, em suas múltiplas conotações, transformaram, em muitos sentidos, o panorama das artes. Não que, depois disso, tenha ocorrido um recomeço absoluto. Não, é claro, no sentido de uma refundação sistemática e tranquilizadora da arte. Todavia, desde sua emergência histórica, instalação e performance inquietam e perturbam sem cessar os modos de produção artística.

Desde então, nesse contexto, a crítica, por sua vez, vem procurando dar conta de desdobramentos que se desviam continuamente transtornando também os modos de circulação das obras de arte e sua relação com o público e com o mercado, propondo-se mesmo como um desafio às classificações impostas por museus e galerias. Esse desafio foi muito importante para o fomento de discussões crítico-teóricas que reverberam ainda hoje. Os caminhos para a instalação e para a performance foram abertos pela arte conceitual, que buscava questionar a própria

natureza da arte, sendo também uma reação à arte considerada mercadoria, bem como à produção de massa e ao consumismo. As ações dos artistas conceituais sempre aconteceram de modo particularmente provocativo, como no caso das estratégias de imprevisibilidade e de improvisação dadaístas e dos ready-mades de Marcel Duchamp já mencionados.

Sobretudo, as relações entre arte e vida – não como causa e efeito – são preocupações conceituais do fazer artístico de quem cria nos campos da instalação e da performance. Talvez, por isso, para continuar discutindo a questão, seja importante pensá-la a partir da questão da autonomia da arte⁸. Noção central nos discursos da modernidade, o ideal de autonomia da arte passa a ser recontextualizado a partir das afinidades com as reivindicações de certas vanguardas históricas e do degelo das fronteiras entre os diversos campos de produção cultural, pondo em xeque os enquadramentos sociais e artísticos do modernismo europeu que foi a expressão de uma elite cultural. Modernismo e vanguardas históricas não são noções sinônimas. As vanguardas eram radicalmente contra a ideia de autonomia da arte e reivindicavam uma inserção da arte na práxis da vida. Moveram-se pelo sentimento de que, na sociedade burguesa, arte e vida trilhavam caminhos distintos. Há uma passagem do livro *Memórias do Modernismo*, de Andreas Huyssen, bastante útil para nos situarmos nesse contexto:

O modernismo se constitui através de uma estratégia consciente de exclusão, uma ansiedade contra a contaminação por seu “outro”: uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente. Tanto a força quanto a fraqueza do modernismo como cultura de oposição derivam deste fato. (Huyssen, 1997, p.7)

Huyssen refere-se ao alto modernismo, movimento que se caracterizou por seu hermetismo, pelo culto da linguagem fechada em si mesma, por não ter incorporado a cultura de massa, enfim, por preconizar a existência de uma arte separada da vida das pessoas. Por isso, de outro modo, para se pensar a relação entre autonomia da arte e compromisso político-popular, há que se considerar o papel das neovanguardas, tendo em vista operações de movimentos artísticos do começo do século XX, nos Estados Unidos, no que diz respeito às experiências

⁸ Conceito de arte burguesa e, contraditoriamente, uma forma de salvaguardar a arte da burguesia.

realizadas pelos surrealistas e principalmente pelos dadaístas. Assim como as neovanguardas norte-americanas, que nos descortinaram dimensões até então desconhecidas, na esteira dessa ruptura, instalações, happenings e performances – como as do Movimento Fluxus – tomaram a cena artística nas décadas de 1960 e 1970.

O Fluxus foi fundado por um grupo de artistas, compositores e designers de várias partes do mundo, entre eles, John Cage, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Palk e Carolee Schneemann. Eles queriam que o cotidiano fosse incorporado à arte. Interessavam-se pela relação do espectador com a obra de arte e pretendiam transpor a lacuna existente entre a arte moderna e a vida. Em vez de uma autoexpressão, que eles acreditavam supervalorizar o indivíduo, defendiam uma arte política que estava interessada no mundo e nos temas sociais a ela inerentes. O grupo se expandiu para admitir vários outros artistas, sendo que o mais importante deles foi o alemão Joseph Beuys. Nessa época, desafiando o status quo político e cultural, Beuys foi um dos primeiros artistas a questionar os limites da arte e a ideia de arte autônoma. Além da citada *lebre morta*, construiu instalações e performances evocativas da arte conceitual as quais suscitaram reflexões a respeito do que era arte. Vale acrescentar como exemplo aqui a obra “*Eu amo a América e a América me ama*” (1974). Beuys voou para Nova Iorque onde foi enrolado num cobertor e levado de ambulância para uma galeria. Lá, dividiu uma sala com um coioote selvagem durante três dias. O artista interagiu com o coioote dormindo numa cama de palha, vagando com um cajado de pastor e jogando luvas de couro para o animal. A performance acabou quando Beuys o abraçou. O coioote era considerado uma divindade pelos povos nativos.

Em toda a sua obra, das mais consagradas do século XX, o artista alemão pretendeu decompor e desconstruir os critérios de verdade objetivista vigentes e, por conseguinte, expressou a necessidade de se compreender a arte tanto sensorial e relacional quanto intelectualmente. Lidando com materiais nada próprios ao pintor ou escultor – gordura, cera de abelha, mel, feltro, cobre –, Beuys já deixava evidente a crise da especificidade artística. De modo muito sucinto, pode-se dizer que, com ele, a ideia de arte passou por uma reviravolta decisiva, determinante a sua posterior importância e influência para tantos artistas contemporâneos.

Entre eles, Nuno Ramos.

“(...) acho que procurei, ao longo dos anos, manter meu trabalho numa espécie de latência (...). Daí seus materiais literalmente escorregadios, deslizantes, nunca secos” (Nuno Ramos com Joseph Beuys)⁹.

Segundo Nuno Ramos, Beuys, ocupa em seu trabalho, o lugar de uma referência explícita. O artista brasileiro também dissocia o modelo *natural* dos ciclos de vida e morte, significado e substância. Também dramatiza situações de alteridade. Porém, isso não é tudo. Nuno Ramos dissocia tais modelos ditos *ideais* para dessubstancializá-los e exprimi-los por uma tensão entre transparência e opacidade, duro e mole, natureza e cultura, arte e mundo. Trata-se, pois, de uma promessa de união da arte com a vida na qual os objetivos vão sendo frustrados, sempre, e podem ser experimentados como processos tensivos. Os procedimentos do *Monólogo*, por exemplo, estão entre a vontade de identificação com o cachorro e a imposição da divergência com sua condição cultural.

Se há um desejo de continuidade das coisas umas nas outras na obra de Nuno Ramos, se entre elementos díspares há um enlace que une diferenças, essa continuidade buscada não é do tipo que unificaria a arte e o mundo ou a arte e a vida. Para Nuno Ramos, a arte, de início, se diferencia do mundo. Esse limite básico, e que nunca é abolido por Nuno, não o impede, porém, de caminhar por meio dele, de buscar, a partir da arte, uma continuidade poética em direção ao mundo. (Tassinari, 2010, p. 17)

É isso o que fazem as imagens, os textos, as fotografias, o mármore, a luz, no *Monólogo* e no *Junco*. É isso o que fazem também os materiais que saltam das pinturas do artista em direção ao espectador; e sua feição tradicional de tela retangular. Aqui, talvez seja preciso voltar aos capítulos anteriores desta dissertação para retomar a hipótese de que os fazeres artísticos de Nuno Ramos mobilizam imagens, sons, texturas, palavras, corporeidades sensoriais e sensíveis a partir de interagenciamentos que não cessam de se diferenciar e que deformam e desconcertam noções dicotômicas. Venho tentando, ao longo deste trabalho, descrever especialmente duas de suas obras e caracterizar certas linhas de tensão que, mediante horizontes possíveis, criam obstáculos para mim. Nesse processo, tenho voltado sempre a algum ponto que não consigo reconhecer com clareza. E

⁹ Trata-se aqui de tentar surpreender alguns lampejos de quasidade canibal de Nuno Ramos no livro *Ensaio Geral*. As citações em destaque, neste capítulo, não contêm, propositalmente, a devida referência bibliográfica.

sigo sem saber por onde segurá-lo. Se pela escrita ou pelas imagens. Nem por uma nem por outras, penso se tratar de algo como uma inflexão. Algo que reaparece para mim apenas como a lembrança de que experimentar Nuno Ramos se apresenta como uma dificuldade de ver, ouvir, tocar. Essa arte sem contornos definíveis, arte inespecífica, esse trabalho de justaposição me provoca um olhar, um ouvido, um tato, que têm que se empenhar e se abrir. Florência Garramuño escreve em seu livro *Frutos Estranhos* (título que vem da instalação de Nuno Ramos) que as “*Pedras Marcantônio*”, realizadas pelo artista, “são um exemplo interessante desta perfuração do próprio enquanto tal” (2014, p.88). Nessa obra, graças à abertura no mármore de uma concavidade cheia de vaselina, emerge outra cunha feita de mármore. Por sua vez, para falar o que é o trabalho deste artista, Alberto Tassinari decidiu abrir o prefácio do livro sobre a obra de Nuno em artes visuais com a seguinte frase: “A obra de Nuno Ramos move-se, ao mesmo tempo, pela aceitação e negação dos limites da arte” (Tassinari, 2010, p.17). Essa decisão do crítico instiga-me a pensar na leitura que Ana Carolina Cernicchiaro faz da obra “Bandeira Branca”: (...) ao colocar dois urubus num enorme viveiro que deixava o visitante como enjaulado atrás da tela, à mercê do olhar animal, o artista inverte a hierarquia da humanidade sobre a animalidade, mas também do espectador sobre a arte (2012, p. 70).

Mais do que inverter hierarquias, Nuno Ramos apresenta aqui binômios que exigem deslocamento e reembaralhamento de seus termos. Indigeniza, assim, nosso imaginário. Afinal se, como nos ensinam os índios, o mundo que é habitado por pessoas humanas e não-humanas é apreendido segundo pontos de vista distintos, é justamente porque são sobre os modos de apreensão desse mundo que cabe uma das respostas possíveis para a crítica em torno da arte enquanto exercício perspectivista. Nestes exercícios, uma experiência vale mais do que um ser – em sua humanidade, sua animalidade, sua coisidade. Vale ainda pensar que, se tudo são pessoas, então ser uma pessoa não é tão especial assim, como diria Viveiros de Castro. Neste contexto, os críticos que acompanham a arte inespecífica perdem sua autoridade enquanto esquadrihadores de obras, já que esses fazeres artísticos serão bem mais assimilados em sua nebulosidade paradoxal: na quasidade outra do eu; na quasidade humana do animal; no quase sujeito do objeto; no passado que nunca foi presente; no presente que não cessa de passar; naquilo que está lá sem nunca ter estado.

Quando, a partir da obra de Nuno Ramos, Florência Garramuño afirma que, na arte inespecífica, os desvios das normas se tornam apenas um dos aspectos questionadores dos limites artísticos, a estudiosa nos apresenta um olhar distinto, no sentido de que tal inespecificidade é conflituosa e incômoda. Este é um olhar muito distante daquele que pretende circunscrever um contorno em relação às possibilidades de interpretação da arte contemporânea bem como daquele que interroga a escrita literária simplesmente além do âmbito textual. Nesse sentido, arte e literatura contemporâneas deixam de pertencer ao campo artístico propriamente e permanecem convivendo com ele em sua heterogeneidade. Na instalação “*Aranha*”, por exemplo, já citada no primeiro capítulo desta dissertação, a arte inespecífica renega as noções de campo artístico e de forma artística. Renega tais noções para utilizar a escrita como dispositivo de “territorialização”, usando aqui a expressão de Deleuze e Guatarri; para falar com o animal que não tem escrita, numa abertura ao outro, numa experiência de alteridade radical, que é o que faz da arte um lugar de devir. Renega para utilizar a arte como dispositivo de metamorfose. Metamorfose esta que não é transformação, mas acontecimento transformador entre pontos de vista e ações potencializantes de singularidades heterogêneas, coexistindo em zonas de indiscernibilidade.

Daí que podemos experimentar a arte inespecífica de Nuno Ramos como escritas do quase para fazer emergir situações-limiais em vez de limites. Afinal, deixar os termos desses binômios se deformarem em invenções e dobras de um fazer artístico, este fazer cujos elementos não se definem por características intrínsecas, sentir estes elementos inclassificáveis e deixá-los falarem por sua impossibilidade de categorização e dificuldade de serem capturados é falar de quasidade. Dessa quasidade que existe como espaço entre reflexão e invenção de naturezas-culturas em comum e em processo. Pois se, como diz Florência Garramuño, o uso do mesmo material (vaselina e óleo), para compor texto e teia na obra “*Aranha*”, é o que faz a diferença entre as espécies, é também porque é no intervalo do quase que os olhares livres entre humano e animal se cruzam, se medem, se pesam e se ombreiam em inventividade, linguagem e potência política.

A observação de Garramuño me remete ao pensamento de Joseph Beuys, para quem o movimento da lebre ao cavar a terra para fazer a sua toca, enterrando-se, é um movimento de encarnação. Para o artista, este movimento o

homem só pode realizar a partir da atividade pensante. Ao pensar, ele esfrega, bate, cava na matéria e penetra nas leis da linguagem. Neste movimento, o homem está para a lebre assim como o seu pensar está para o empenho revolucionário. Trabalho não-humano ao qual ele, humano, se expõe. Por isso, a arte pensante pode fazer nascer o acontecimento transformador. Não se trata, contudo, aqui, de supor uma arte filosofante nem uma revolução que não seja um modo de viver, que não suponha deslocamentos, mudanças de formas de vida. Não se trata de um pensar abstrato, desencarnado. É impossível, nesse sentido, separar a arte de seu vigor crítico como um modo de existência, pois a existência expõe a criatividade como capacidade de modificar as condições às quais estamos submetidos, todos, humanos e não-humanos. Todo o fazer artístico de Joseph Beuys é inseparável de um fazer político, é essa singularidade que forma e tematiza a condição concreta de sua arte.

Para comunicar-me com meus semelhantes escolhi o método da arte, a única maneira com a qual consigo ajudar os outros a libertarem-se da própria alienação. Este é o tipo de organização que, pessoalmente, dei a mim mesmo para realizar a democracia direta. É uma organização que refuta os partidos, mas que desenvolve um trabalho extremamente prático e concreto. (Beuys, 2006, p. 319)

Para Beuys, a arte em seu sentido lúdico é a expressão mais radical da liberdade humana. De outro lado, não seria este o caso da ciência em seu sentido ocidental que, na perspicaz análise de Beuys, foi se tornando, ao longo dos tempos, um conceito extremamente limitado e limitativo: “um conceito que foi pouco a pouco se restringindo” (Beuys, 2006, p. 308). Tratar-se-ia de um conceito que foi adquirindo um caráter de extrema especificidade.

A arte inespecífica de Nuno Ramos possui algo dessa expressividade libertária, essa densidade de ideias, essa imaginação solta. No caso dos urubus de “*Bandeira branca*”, eles escaparam do vão da rampa do Pavilhão da Bienal de São Paulo, edifício projetado por Oscar Niemeyer, um dos ícones da arquitetura modernista brasileira. Isto ocorreu na 29ª edição da mostra. A princípio, os animais escaparam dali por conta da interdição da obra pelo Ibama que determinou a sua desmontagem depois de tê-la autorizado. A polêmica decorrente desta proibição fez os urubus saírem daquele espaço e avançarem para múltiplas plataformas: internet, canais de TV, diversos cadernos de jornais. O

acontecimento colocou modos de existência em questão e demandou um modo alternativo de relação das noções convencionais entre esquerda-direita, ateísmo-religiosidade, trabalhadores-empresários, ruralistas-ecologistas, público-privado, e muitas outras. O embate ético em torno dessa recepção foi levado a cabo pelo caderno Ilustríssima do jornal Folha de São Paulo, que terminou por publicar um texto do artista intitulado “Bandeira branca, amor”, no qual ele defendeu a legalidade da obra e expôs seu pensamento sobre rupturas inerentes à atividade artística. Com isso, o debate se internacionalizou sendo esse texto traduzido livremente para o inglês, o espanhol, o italiano, o que o fez circular blogs afora.



Figura 11- Bandeira branca, 2010: urubus escapam da bienal.

Segundo a avaliação de Nuno, talvez os urubus (Figura 11) tenham sido vítimas de um tipo de sequestro com o objetivo de dar um sentido único para a obra de arte. Em entrevista ao Rascunho, em novembro de 2011, ele propõe um deslocamento – beuysiano em espírito, poderíamos dizer – no modo de olhar e de pensar a arte na contemporaneidade:

Em geral, o que noto é que o sentido vem antes, que você bate o olho numa coisa e entende esse sentido. Que a transferência do sentido para o material, para a escala, para a situação em que a peça está é pobre. Em geral, a obra que você vê coincide um pouco com aquilo que ela quer dizer. Acho que a gente está vivendo uma espécie de sovietação, no sentido stalinista, da obra de arte. A gente está vivendo uma espécie de realismo-socialista no coração do socialismo. As coisas

são ditas no sentido claro, ninguém duvida, todo mundo concorda. Eu sinto que tem esse sentido demais, que o sentido da arte está explícito demais, e isso é meio besta. (Ramos, 2011, s/p)

Penso que a liberdade artística de Nuno pode evidenciar uma problematização do sentido claramente ligada a uma das possibilidades de se superar o isolamento da arte diante da vida. Estou querendo dizer superação nos termos de uma deixar de se apoiar à outra por meio de uma oposição binária. Nesse caso (como vem pretendendo Nuno Ramos), explorar possíveis zonas de indiscernibilidade pode desencadear amostras artísticas da problemática que me conduz nesta pesquisa, a quasidade. Seriam, por isso, elas mesmas (as amostras) ações que prometem alterar modos de vivência da linguagem e em cujos projetos estéticos relacionam-se o crítico e o poético.

“O mundo a que tenho acesso não é fixo o suficiente para que possa ser recortado e depois colado” (Nuno Ramos com Carlos Drummond de Andrade).

Em *O sentido do mundo*, Jean-Luc Nancy desloca ou – utilizando aqui uma expressão de Viveiros de Castro – “periclita” noções morais do ocidente, afirmando a interrupção da oposição entre valores absolutos e relativos em nossos dias. Em se tratando de Nancy, e de suas provocações, *O sentido do mundo* aposta numa fricção, numa problematização dos termos mundo e sentido. Como, desde o início, este trabalho de pesquisa esteve ligado à oscilação e tensão entre arte e escritura como produção de devir e, de outro lado, da mesma maneira que arte e escritura expandidas se nos apresentam como problemáticas de circunscrição indeterminada, falo muito aqui de possíveis zonas de vizinhança as quais seriam promessas de alteração de vivência da linguagem.

Talvez, para continuar, restasse deixar falar também o texto de Nancy. Assim como escrever um sentido ausente não é escrever uma falta de sentido, até aqui, os fazeres de Nuno Ramos têm sido, para mim, uma experimentação como uma tentativa de “formar” sentido na beirada do discurso. Como diz Nancy, em outro texto ainda, “a palavra ‘poesia’ é uma espécie de discurso, um gênero entre as artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero assim como também pode estar ausente das obras dessa espécie ou desse

gênero” (Nancy, 2013, p. 416). Por isso, uma tentativa de “formar” sentido na beirada do discurso: não como algo que lhe escape como se escapa de uma região, mas abandonando a pretensão de sentido lógico que por ventura pretenda “formar” um conteúdo. No texto ao qual acabo de me referir, o pensamento de Nancy coloca o sentido num limiar cujo acesso se dá poeticamente, o que não quer dizer que a poesia seja um lugar de acesso: “Isso quer dizer – e é quase o contrário – que somente esse acesso define a poesia, que ela não tem lugar senão quando ele tem lugar” (Nancy, 2013, p.416). Da mesma maneira que teria lugar o “não é ainda pensamento” de Blanchot, com o qual Nancy se inspira, numa das epígrafes que abrem *O sentido do mundo*. Cito-a:

Escrever, “formar”, no informe um sentido ausente. Um sentido ausente (não uma ausência de sentido, nem um sentido que faltaria, potencial ou latente). Escrever é talvez trazer à superfície algo como um sentido ausente, receber o impulso passivo que não é ainda pensamento, sendo já o desastre do pensamento. Sua paciência. (Maurice Blanchot, *A escrita do desastre*)

Não como se fosse pensamento. Mas como poesia. Quase poesia conforme já foi dito no capítulo 2 desta dissertação. “Poesia é fazer tudo falar” (Nancy, 2013, p. 421). É sobre esse “fazer tudo falar” que Nuno Ramos me faz refletir em diferentes momentos. Involuntariamente. Parece faltar mesmo ao artista-poeta a capacidade de resolver o hiato entre os sentidos de naturezas-culturas e a representação.

Como seria, como seria se sempre alcançássemos as coisas que nos cercam pelo traseiro exposto, se as segurássemos pelas axilas, arrancando seus cabelos, como hunos devotos – como seria se tivéssemos palavras, cores, arpejos, nomes, mentiras, truques, aromas para mantê-las perto de nós, seu lacre aberto? Vermelho, tu serias meu desejo? Alguém? Silêncio? (Ramos, 2008, p.247).

Podemos por palavras juntas, mas não os dias e as aves. Os animais têm ancas e suas ancas são cobertas pela pele. Uma pedra é tão distante de outra pedra, vizinha, mas nós dizemos pedra, nós, bichos de carne, que nem um corpo duro temos, só esta bolha fraca e molhada. Dizemos rosas às rosas e nosso dedo aponta. Nosso sexo empina. A pedra de nossa lápide e a cal que nos termina, estas também são coisas. Mas cuidado, a palavra é que junta tudo. Nossa roupa toca nosso peito, ela é nossa. É nossa agora, ao menos, mas não, cuidado. Roupa é a palavra entre nós e essa planta morta, tecida fio a fio depois de arrancada e que nós usamos, pendurada (Ramos, 1993, p. 79).

Tecida fio a fio, desvia-se, num imprevisto, um sobressalto, no breve intervalo desta abertura para o estranho, nesta beirada de sentido. Assim, o conforto da compreensão perde sua autoridade para que outros seres – humanos-inumanos –, muitas vezes em oportunidades quase impossíveis, possam despertar forças tão contraditórias, e me despertar para o risco, para o perigo, para o abismo do sentido, sem que tais possibilidades de vida sejam coisas iguais a si mesmas, sem que *eu* seja uma coisa igual a mim mesma.

“É difícil imaginar a força da arte brasileira contemporânea sem este impulso crítico-poético, sem esta promiscuidade entre poesia e crítica” (Nuno Ramos ainda com Carlos Drummond de Andrade).

Dialogando com as poesias de Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar e Carlos Drummond de Andrade, Nuno Ramos é capaz de aplicar, com fins artísticos e visada filosófica, o que herdou desta geração. Ao se abrir incondicionalmente ao pensamento destes outros, enquanto experiências de canibalização artística, suas escritas do quase suspendem nossas âncoras, expondo nossas vidas como sendo incompletas de sentido, inacabadas, como se só existissem na disposição de viverem outras compreensões e outras formas de vida. Um dos mais incisivos destes encontros estaria talvez no *Junco*, especialmente no Poema 43, uma série fragmentada de linhas com as quais o escritor-artista pretendeu concluir o que parece ser um emaranhado narrativo. Este poema, o mais longo da série numerada, é sobre o que se pode dizer de um “livro silencioso de areia”, conforme chama atenção Flora Sussekind, na orelha. Um livro que protege arte e escritura expandidas do apaziguamento interpretativo. Para Nuno, Drummond é a grande referência em poesia moderna brasileira do século XX. Isso fica claro justamente no Poema 43, quando devora quatro versos de “A máquina do mundo”. Ele os devora e os recria: “olha / repara / ausculta / essa riqueza sobante a toda pérola / essa ciência sublime e formidável / mas hermética / essa total explicação da vida” (Ramos, 2012, p.110). Nos versos seguintes a “essa total explicação da vida”, o artista-poeta responde com a linha reta de um travessão, este sinal que indicia o diálogo imaginário entre autores: “– tudo se perdeu, bateu / na trave.” (Ramos, 2012, p.110). Vozes discrepantes tentam se fundir a partir de um convite que os versos

do *Junco* fazem aos versos de “A máquina do mundo”. Apesar de estes aceitarem imediatamente o convite daqueles, ambos os registros poéticos, embora em contato, não dão conta de se amalgamarem.

Segundo Nuno Ramos, no livro *Claro enigma*, onde está publicado o poema “A máquina do mundo”, Drummond parte em direção de algo menos concreto, conforme sugere o próprio título. “Entre lobo e cão”, “Notícias amorosas”, “O menino e os homens”, “Selo de Minas” e “Os lábios cerrados” também compõem a publicação. No entanto, quanto ao livro anterior do poeta – *A rosa do povo* – percebe-se uma preocupação maior com o imediato e com o dia a dia. Lá, o leitor se depara com um Drummond preocupado com a guerra. Em ambos, contudo, a produção de sentido é conduzida por um arco gigantesco, onde o mais íntimo se desvia para o mais público; o mais particular se desloca para o mais universal.

Em entrevista ao jornal *Rascunho*, onde outras referências literárias e artísticas aparecem em profusão, Nuno relata seu contato com a obra do poeta e dá um depoimento acerca das razões de sua predileção:

O Drummond é uma força de abstração, que considero rara entre nós. O Brasil tende muito ao concreto. Nós somos muito portugueses, muito físicos. O Bandeira é mais concreto. É o milagre da pequena cena, da pequena visão, da maçã, da luz, do corpo feminino como algo muito detalhado – ele é uma força de objetivação. O Drummond é tudo esparramado, é uma voz incontrolável, que vai misturando tudo, fazendo um sabão das coisas mais diferentes. É a voz mais poderosa que a gente fez. Corresponde a uma potência que vem do Estado Novo, atravessa as vanguardas dos anos 1950 e perde força lá pelos anos 1960. Aí fica um velhinho cansado, ainda um grande artista, mas que perde a mágica. É um poeta que não tem ninguém acima dele. A própria questão da influência, ele digere de um jeito incrível. Drummond é a maior força de expansão que a gente criou. (Ramos, 2011, s/p)

Também como já se viu em Nancy e falando aqui em voz incontrolável, vê-se, portanto, que o acesso à poesia é “eterno retorno e partilha de vozes” (Nancy, 2013, p. 418). Nesse sentido, a voz de Drummond acompanha a voz de Nuno, desde menino, assim como a de muita gente, já que, na leitura do artista-poeta, Drummond é uma “experiência quente de linguagem” (Ramos, 2011, s/p); o que produz, em contrapartida, uma dificuldade em localizar essa força. Segundo ele, estaria tão dissipada, quem sabe, estando em toda parte, desde “A máquina do mundo”. A meu ver, e tentando trazer para cá também o ponto de vista de Nancy,

o resultado seria o de um “fazer” consumado por tantos poemas e versos. Pois “o verso é uma parte de um todo que ainda é um verso, ou seja, uma virada, uma revirada ou um reverso de sentido” (Nancy, 2013, p. 419). Pode-se inclusive afirmar: a virada de sentido aparece também no texto “‘Fala fala fala fala’ (sobre meu avô)”:

Em “Viagem na família”, de Drummond, um de seus poemas mais intensos, a sombra do pai o toma pela mão. Caminham juntos pela casa, pela cidade, pelo passado, pela montanha que havia. *Porém nada dizia*. Este verso, que fecha cada uma de suas dez estrofes, deixa em suspenso *aquela viagem patética / através do reino perdido*, como se todo o vivido, cuja riqueza o poema enumera, não pudesse sê-lo de fato. A vida, aqui, parece desperdiçada, desde o começo, guardada nas *águas que cobrem o bigode / a família, Itabira, tudo*. (Ramos, 2007, p.321)

Com a homenagem ao avô, que inclui a apropriação de um poema significativo para a tradição modernista brasileira, Nuno Ramos outra vez abre meu pensamento para o *entre* da problemática de vida e morte. O *entre* ali formaria um imbricamento do dentro com o fora. É que os depoimentos do texto estão mesmo entre a vontade de ficar com a família e a vocação de sair para o mundo. Mais uma vez, como a tentativa de uma junção de opostos. “Homenagem: obra outra se torna campo de atração e estímulo para energias sentidos e forças multiformes” (Santos & Rezende, 2011, p. 41). Quanto ao reverso de sentido, destaco aqui um fragmento onde Nuno desconstrói a imagem do avô, ao descrevê-lo, já falecido, privilegiando a lembrança viva de sua fala então silenciada: “Fala na voz (como é possível *lembrar* uma voz?) alta demais, na surdez marota, sempre a serviço de si mesma e numa alegria difusa, meio aos berros” (Ramos, 2007, p.321).

Porém, retornando um pouco o movimento da minha escrita, penso que o leitor, se quiser, pode ler esse Nuno Ramos apenas como uma homenagem. Ou pode também tentar rastrear referências e canibalizações. O “Fala fala fala fala”, que é também ensaístico, presta-se a isso. Presta-se, contudo e principalmente, ao derrubar de fronteiras. Elas se apresentam inúteis ali. Ou pelo menos parecem se dilatar a ponto de perderem importância e poder de proteção. O “abaixamento das fronteiras” – diz Ana Kiffer sobre a disposição geral do livro onde está publicado

esse texto de Nuno – é já um procedimento bastante conhecido na arte e na cultura:

Ahora se trata de un efecto de desestabilización de los “géneros” ya constituidos, de una verdadera “desidentidad” de las formas reconocibles. Y de ese modo, el gesto del propio pasaje destituye lo instituido, al mismo tiempo en que emerge como ejercicio o práctica limítrofe. Ejercitarse sobre los límites pone a la vista la propia potencia de lo frágil. La fragilidad y el fuera de sí desalojan los centros y las unidades en una cultura en la cual predomina la firmeza. Esos movimientos que desalojan y desamparan crean espacios artísticos y afectivos en que la potencia nos despierta para algo al mismo tiempo seguro y vulnerable. (Kiffer, 2013, p. 3)

Sim, o uso de diferentes meios e suportes bem como o cruzamento de fronteiras entre diversas artes têm estado presente – já se disse aqui – pelo menos desde os anos 1960. Ainda assim, os fazeres artísticos de Nuno Ramos confirmam sua importância e a singularidade de sua dicção heterogênea. Embaralham contaminações entre gêneros, autorias e práticas nas próprias passagens de algo que constitui para aquilo que está sendo constituído mediante as noções de propriedade e de pertencimento. Neste embaralhar, no interior da própria identidade, a inespecificidade perfura o próprio e o individual.

“Eu tapei os olhos como ele, e logo procurei abri-los, aflito, mas sem querer ele tinha apagado a luz e eu achei que não estava mais enxergando. Ele riu muito disso, como se risse da morte” (Ramos, 2007, p. 327). Nessa passagem, Nuno se refere ao medo que o avô tinha. “Pois parecia próprio de seu papel soberano expor com franqueza infantil o medo que tinha de morrer” (2007, p. 327). Em outras partes do texto, o avô vagueia pela casa dizendo às pessoas: “*Você quer me matar?*” (2007, p.327). Ele teria ficado muito doente, com uma esclerose múltipla fulminante, o que o teria feito delirar por um período antes de morrer. Por outro lado, a doença “não conseguiu jamais transformá-lo inteiramente num estranho” (Ramos, 2007, p. 327). Isso vai ao encontro do que se passa na leitura de Nuno da “Viagem na família”, ante aquilo que suspende o encontro de Drummond com as lembranças do pai. Nuno Ramos, por sua vez, recorre ao modo de vida dos avós, modo este tão distante no tempo que a voz dos antepassados ecoa como que vinda de um vulto. Ecoa e se materializa.

“Amar” é ainda outro dos poemas do *Claro enigma* de Drummond. Tão famoso e tão lido quanto “A máquina do mundo”. No site da Livraria Saraiva, este

é o poema escolhido por Nuno para ser dito em voz alta, como se “amar e esquecer, amar e malamar” fossem, para ele, a abertura de uma memória a ser acompanhada. A partir daí, acompanhamos o artista-escritor se perdendo nos descaminhos da palavra “amar”. Numa conversa com a poesia a partir de Drummond cujo acesso é ainda capaz de levar a alguma desorientação, apesar de usada e gasta ao máximo esta palavra. Afinal, como dizer “amar” com esse despudor? Tudo depende, de acordo com Nuno, da maneira como se acessa a linguagem. Uma maneira – argumenta ele – que faz de Drummond um poeta ambicioso e potente.

“(...) não será tanto colar discursos socialmente pré-constituídos (como fizeram o Pop e o Pós-modernismo), mas apanhar destroços no ar, antes que se despedacem completamente” (Nuno Ramos com Hélio Oiticica).

A problemática do pertencimento e do impróprio – o outro como algo que caracteriza o comum – se repete na instalação “*Fruto estranho*”, exibida fora da sala de exposição do MAM, no mezanino, mas dentro do museu. Porém não se trata de um repetir que possa ser reduzido, mas sempre um repetir, repetir, até ficar diferente, um repetir da ordem de tudo que não cessa de se diferenciar sem, contudo, engendrar uma coerência interna. “Talvez ‘*Fruto Estranho*’ seja uma das obras de Nuno Ramos que melhor evidencie, já desde o título, uma problematização do discurso da espécie claramente ligada a uma desconstrução do pertencimento e da propriedade” (Garramuño, 2014, p. 91).

A estranheza desse espaço escolhido pelo artista para abrigar o *Fruto* já havia aparecido nos “*Parangolés*” de Hélio Oiticica. Oiticica entendia a arte como uma possibilidade de vida e teve uma história ligada à fase de transição entre o abandono do objeto autônomo e o pensamento da arte enquanto experimentação. Publicou em 1967 o texto “Esquema geral da Nova Objetividade”, onde escreveu, com uma linguagem direta, sobre as características daquele algo novo que nascia para a arte brasileira:

Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5:

tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos ‘ismos’ característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de ‘arte pós-moderna’ de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (Oiticica, 2006, p.154).

Como afirma Garramuño, durante a exposição *Opinião 65*, o evento dos “*Parangolés*” é um dos momentos seminais da arte contemporânea brasileira.

Para a inauguração de *Opinião 65*, membros da Mangueira entraram no museu vestindo os Parangolés, mas foram expulsos pelas autoridades da instituição das salas de exposição por medo de que o bulício e o movimento das capas danificassem as outras obras expostas na sala. Uma das fotografias do evento mostram os participantes neste mesmo espaço, no momento em que saíam do museu. O fato marcou na história da arte brasileira uma expansão tanto da arte como da carreira de Hélio Oiticica para o que ele mesmo denominaria *arte ambiental*, projetada para habitar a cidade e os espaços públicos, e já não o museu. (Garramuño, 2014, p.92- 93)

Aqui, os “*Parangolés*” são vistos como potencializantes de um novo sentido para a arte, um sentido questionador, crítico e provocador das instituições. No caso do “*Fruto estranho*”, a obra se torna impactante justamente em sua inespecificidade, como questionamento mais ampliado do próprio no sentido de reflexão do comum. Composta fora das salas de exposição, mas dentro do museu, a instalação se desdobra num convite ao leitor-experimentador para que ele crie imagens de mundos em comum, modos comuns de não pertencimento, não pertencimento a um modo específico. “(...) ‘*Fruto estranho*’ negocia de modo diferente – muito distante do de Oiticica – o significado da intervenção crítica da arte”. (Garramuño, 2014, p. 94) Nesta instalação, evidencia-se mesmo um distanciamento da obra de Oiticica, mas é interessante notar que o trabalho de Nuno se vale dos procedimentos que ensejaram o sucesso artístico e político dos “*Parangolés*”.

(...) nos “Parangolés” o foco vai pular da obra para o espectador que a veste – e neste salto, como veremos, acabará por criar um resíduo entrópico e incomunicável. Na verdade, por não ser passível de determinação a obra exige do espectador uma energia também ela indeterminada. Deve vesti-la permanecendo, ao mesmo tempo, abrigado numa plenitude extática cujo centro se encontra além da obra. O dançarino e sua capa mantêm-se, portanto, de algum modo separados,

não podendo fundir-se verdadeiramente para não estancar o devir indeterminado da duração da obra. Entram, digamos assim, em fase, estimulando-se reciprocamente, mas de algum modo alheios a tal estímulo. (Ramos, 2007, p. 133)

A arte inespecífica ocuparia aqui uma zona de contato que sugere um modo relacional com o pensamento de Oiticica o qual substituiu a noção de obra pela noção de vivência. O *Fruto*, “em lugares inesperados a que não pareceriam pertencer naturalmente, cria um ambiente único em que todas essas diferenças existem e convivem” (Garramuño, 2014, pp. 95 e 96). O leitor-experimentador é também capturado pela estranheza de certa homogeneidade presente na obra, mediante a combinação de elementos da natureza, da tecnologia, da literatura e do cinema, cindidos por uma camada branca de sabão. Importante perceber de que maneira arte e escritura expandidas de Nuno Ramos são impulsionadas aqui pelo interesse na quasidade tanto quanto na fusão, bem como acontece no *Junco*, onde a liberdade lúdica do artista-poeta persegue certa semelhança entre cachorro e tronco sendo que algo permanece intangível entre eles.

A partir desse problema da *quasidade* justaposta à fusão, retorno ao *Monólogo para um cachorro morto*. E volto a ele com uma questão levantada por Nuno Ramos ainda sobre os “*Parangolés*”:

Se algo, no entanto, permanece intocável na plenitude do dançarino é porque há no transe para H.O. um além ou aquém do mundo, que se exerce enquanto passividade. A indeterminação formal da capa e a auto-suficiência do transe exigem esta passividade. Assim, de um lado, os dois polos permanecem de certo modo intocados, mas, de outro, terão de buscar-se incessantemente. (...) Vista desde dentro, a partir do dançarino, a obra na verdade pula do espaço onde se dança para o tempo de sua duração; mas por isso, ao contemplá-la de fora, perdemos já o essencial. A obra aparece, aqui, como resíduo de alguma coisa que está se dando em outro plano. O hiato entre interior e exterior, entre olhar a obra e vivenciá-la desde dentro, chega então ao seu limite. Pois algo essencial permanece incomunicável – o ponto de vista do dançarino. Que é que ele viu afinal? Que é que ele sentiu? O fato de que nós mesmos possamos vestir a capa não elimina a afasia da situação. (Ramos, 2007, p. 133- 134)

No *Monólogo*, como já se disse nos capítulos anteriores, o artista vê um cachorro morto à beira da estrada, um animal que a princípio poderia lhe dizer de sua própria identidade. No entanto, não se trata de pensar, aqui, numa possível conexão ou conjunção de identidades opostas. Talvez, por isso, o texto que o

artista diz ao bicho nos proponha (a nós, leitores-experimentadores) uma reflexão crítica sobre a dificuldade de nos deslocarmos lateralmente de nossas naturezas e de nos comunicarmos com os seres que formam o mundo conosco. Para que esse contato alcance a possibilidade de ser imaginado, o artista se dá o lugar de xamã. De outro modo, a hipótese apresentada por Nuno para a obra de Oiticica é a de que inexitem elementos ritualísticos nos “*Parangolés*”; elementos estes que pudessem, quem sabe, criar uma mediação entre espectador e ator:

Faz parte da radicalidade paradoxal de seu trabalho manter sempre no horizonte a autonomia e o silêncio da obra moderna. A plenitude extática fecha-se em si mesma sem veicular conteúdos ou doutrinas exteriores ao trabalho – ao contrário, por exemplo, da obra de Joseph Beuys. O mundo parece estar sempre começando, as relações vêm do nada e voltam para ele, tendendo ao adormecimento e ao torpor. O êxtase propiciado pelo ‘Parangolé’ se esgota em sua própria duração, como um fruto consumido por inteiro e sem resíduo, e sua experiência, do ponto de vista de quem vestiu a capa, não é propriamente comunicável, só pode comunicar-se pelo contágio ou pela contemplação desde o exterior, necessariamente inadequada (Ramos, 2007, p. 134-135).

O ensaio – “À espera de um sol interno (Hélio Oiticica)” – se desenvolve a partir deste ponto mediante um desejo mítico de fundir os “*Parangolés*” à indumentária, ao tambor e ao êxtase xamânicos. Mas provavelmente o seu interesse pela relação intensiva de funcionamento entre sujeito e objeto tenha levado o autor a considerar:

Apesar das semelhanças com os “*Parangolés*”, esta ideia do êxtase enquanto técnica ou sabedoria é totalmente estranha a H.O. – aqui o êxtase é pessoal e intransferível, não podendo ser propriamente comunicado. A reiterada conversão ao ato, ao agora, própria dos “*Parangolés*”, é que dificulta sua expressão. Cada indivíduo, um a um, terá de prová-lo sozinho. A felicidade do bailarino morre consigo e o que nos resta é iniciar-nos, vestindo a mesma capa e dançando nossos próprios passos. (Ramos, 2007, p. 135)

Já se viu aqui que os xamãs se dedicam a comunicar e administrar perspectivas cruzadas, fazendo do mundo dos espíritos um mundo comunicante. Tentando ocupar o espaço artístico no qual estariam inscritos os “*Parangolés*”, talvez o exercício crítico de Nuno Ramos não tenha sido capaz de devir outro que si mesmo, de transpor fronteiras, de se desterritorializar ou de experimentar o sem-fundo do seu fundo. Neste sentido, traçou uma linha de fuga mais na direção

da mensagem que o xamã comunica e menos para o risco ao qual ele se expõe. Neste particular, a arte de Oiticica não me pareceu tornar-se uma máquina de guerra para Nuno Ramos, pelo menos não como diriam Deleuze e Guattari.

“(...) é com esta questão de uma unidade fugidia e deslizando que me deparo – a que grupo pertence este trabalho?” (Nuno Ramos ainda com Hélio Oiticica).

Florencia Garramuño busca deixar claro que o trabalho de Nuno Ramos não se revela como uma mensagem política. Não no sentido moral e pedagógico. Não sem ambiguidade. Mas a estudiosa diz que a inespecificidade dos fazeres de Nuno, formados por inúmeras referências, relaciona-se a problemas fora do terreno da arte. Garramuño afirma não ser fácil compreender o que une todos esses frutos estranhos. Para além das intenções canibalísticas de Nuno, podemos talvez afirmar que os diferentes elementos são um campo aberto, uma maneira de experimentar naturezas-culturas – e mesmo inspiração para uma perspectiva mais justa dos seres e da vida.

“(...) Esta passagem é o que me move, e este livro, com elementos diferentes, é uma tentativa de explorá-la e ampliá-la” (Nuno Ramos com Clarice Lispector).

E cabe aqui voltar à quasidade para tentar experimentá-la com uma das mais conhecidas influências para Nuno Ramos: a escritora Clarice Lispector. Interessa, em primeiro lugar, a este trabalho de pesquisa, dizer que o exercício perspectivista de *A paixão segundo G.H.*, ao expor a relação humano-não-humano, permite uma releitura antropofagicamente política de conceitos pós-estruturalistas. Digo, neste caso, antropofagia, nos termos do conceito antropológico oswaldiano, buscando conexão com as reflexões que iniciaram este capítulo. Mais uma vez, considerando que a obra de Oswald de Andrade continua a nos surpreender ao deslocar a imagem do nosso índio do lugar que lhe foi imposto por nossos preconceitos e superstições. Considerando novamente que “perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos” (Viveiros de Castro, 2007, p. 114).

Para além destes aspectos, penso que a obra de Clarice, de um modo geral, forma uma rede que se deixa ligar aos fazeres artísticos de Nuno Ramos. Na entrevista ao jornal *Rascunho*, tantas vezes citada aqui, o próprio artista-escritor avalia que o ponto crucial do trabalho de Clarice é a dificuldade de narrar uma história. “A Clarice Lispector é uma artista de quem gosto muito – mais do que gostar, me identifico putamente com ela”. (Ramos, 2011, s/p). Na reflexão do artista-poeta, Clarice e ele não conseguiriam narrar, ambientar ou mesmo colocar o leitor dentro de alguma relação com a história. Tal dificuldade que, a meu ver, implicaria numa quasidade, sugere, antes de qualquer coisa, uma tensão entre as categorias da prosa, da poesia e da produção de pensamento: “*A Paixão segundo G.H.*, que é um livro da minha predileção, importantíssimo, vai de um misto da melhor literatura para um tipo *Sabrina*, um romance de segundo time mesmo” (Ramos, 2011, s/p).

O que vejo, nesta leitura do Nuno, não é o destaque de uma pieguice clariciana. Menos ainda, a tentativa de transformar a obra da autora em filosofês de qualidade questionável. Mas a remarcação das diferenças entre o que é contado, o que é poético e o que é pensado, “eu me identifico um pouco com isso”, afirma ele na mesma entrevista. É assim, a meu ver, que a *quasidade* expõe a relação canibal de Nuno Ramos para com a obra de Clarice Lispector. Sua leitura da escritora converge com a leitura que Eduardo Viveiros de Castro faz especialmente do livro *A paixão segundo G.H.* O antropólogo desloca Clarice do espaço ocupado por ela em inúmeras abordagens críticas anteriores. Desloca ao enxergar esta obra não em continuidade com a obra de Oswald de Andrade. Mas estabelecendo entre tais fazeres artísticos uma aliança demoníaca de registro antropofágico comum. Viveiros experimenta a ideia de que, em países periféricos, escritores seriam pensadores da periferia, ideia esta diretamente condicionada ao pensamento deleuziano para quem as línguas menores são entregues aos escritores ficcionistas.

A paixão segundo G.H. conta, sabe-se, a história de uma mulher que come uma barata. Todavia, dizer isto do livro é dizer quase nada. Então, recorro, mais uma vez, a Nuno Ramos. É ele quem diz que Clarice tem “dificuldades narrativas impressionantes” (Ramos, 2011, s/p). Já Viveiros de Castro diz que, em *G.H.*, a autora desenvolve a herança oswaldiana de modo bastante particular – segundo ele, a mulher do livro pratica uma espécie de autofagia. Aqui, me lembro de mais

uma reflexão de Nuno sobre a dificuldade narrativa de Clarice: “ela faz isso com grandeza poética de primeiro mundo, primeiro time” (Ramos, 2011, s/p). E assim a dimensão imprecisa da referência clariciana em sua própria obra vai adquirindo concretude para Nuno. Ele vai se mostrando muito próximo dela para, logo em seguida, vaticinar: “Agora, é claro que ela é um gênio, eu não sou” (Ramos, 2011, s/n). Noto que é a única vez, em toda a entrevista, que a fala de Nuno Ramos sofre um deslize, diga-se, para uma ingenuidade do tipo *Sabrina*. E a rede de conexão com a obra de Clarice, na própria visão do artista-escritor, parece novamente possível.

Cito, a seguir, a parte de *A paixão segundo G.H.*, em que se devora o que se costuma vomitar e se vomita o que se costuma devorar:

Não contei que ali, sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar com grande nojo a massa branca amarelecida por cima do pardacento da barata. (...) Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim – pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matéria. (...) Pois o que de repente eu soube é que chegara o momento não só de ter entendido que eu não devia mais transcender, mas chegara o instante de realmente não transcender mais. E de ter já o que anteriormente eu pensava que devia ser para amanhã. (...) É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata. (...) Eu parara de suar, de novo eu toda havia secado. Procurei raciocinar com o meu nojo. Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? e ao beber eu a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor? Mas o raciocínio não me levava a parte alguma, senão a continuar com os dentes crispados como se fossem de carne que se arrepiava. (...) Avancei mais um passo. Mas em vez de ir adiante, de repente vomitei o leite e o pão que havia comido de manhã ao café. Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea, desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma (Lispector, 1990, p.166-168)

Esta parte dá conta de concentrar o tema mais presente no livro, o de um devir humano-não-humano. Este é mais um devir que pode ser lido como quasidade: um comer que não se realiza porque, ironicamente, vomita-se o leite e o pão que se havia comido de manhã no café. “Mas ela tem dificuldade de contar assim: A personagem chegou, um raio de sol bateu...” (Ramos, 2011, s/p). Ou seria esta uma dificuldade de usar a palavra em vão? Este é o questionamento de Nuno Ramos. Afinal, escrever é uma mentira, ele diz. Além disso, há também que se usar a palavra para representar, ele continua dizendo. No entanto, na opinião do

artista-escritor, nem Clarice nem ele saberiam usar a palavra em vão. Daí, pergunta-se, mas e quanto às manifestações do efeito *Sabrina* de que falava Nuno Ramos? A obra de Clarice, na leitura do artista-escritor, se manifesta em vários níveis. Como poderia ser isso então em se tratando de quasidade? Clarice apresenta uma personagem interpolada pelo vômito – atitude visceral de não aceitação. Citando Raul Antelo que associa a antropofagia à experiência do *limiar*, Alexandre Nodari desloca leituras anteriores que possam ter pensado a antropofagia como experiência do *limite*. Antelo e Nodari afirmam que a retomada da antropofagia em novos termos apropria-se do limite institucional que é excludente, mas que é a esfera do possível, com o intuito de habitar o limiar perspectivo como economia de quasidade. Acredito que a atenção de Nodari ao aspecto político do limiar se volta também para a leitura de Viveiros de Castro do *G.H.* O antropólogo vê, na autofagia da personagem – ao distinguir o suicídio do assassinio de si mesma para indicar uma cisão, uma fratura interna –, a dimensão de um matriarcado antropofágico de forma paradoxal. Afinal, a personagem *G.H.* afirma também que ela mesma é a barata a qual devora. “Barata-mãe, barata-antiEva-sem-nome, barata-virgem-maria, numa situação bastante complexa com a feminilidade, com a mulheridade”, afirma Viveiros de Castro, na palestra “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferença”.

O livro de Clarice termina com um fracasso, à medida que a personagem regressa à sua condição humana sem, contudo, ter estado consciente no momento em que come – ou não? – a barata. Neste sentido, tal regresso envolve a quasidade nos termos de um limiar perspectivo como aquele pensado por Nodari. Um limiar que põe escritas de construção indecível em operação política, na esfera do possível, diante da confrontação com um devir. Ao bater com a porta na barata, ao esmagar a barata pela cintura, a personagem volta ao seu mundo, mas não reflete e não memoriza o momento exato em que tudo aconteceu. Assim, evita-se o momento limite. Para o leitor, tanto quanto para a escritora, fica o limiar de que não se pode comer uma barata sem que algo se desdobre deste quase-acontecimento, mostrando que não é possível um humano comer uma barata, assim, sem mais nem menos, sem consequência alguma. “A experiência de *G.H.* nos mostra que humano tem de comer humano e barata tem de comer barata” (Viveiros de Castro, 2013, s/p). Por isso mesmo, a questão da quasidade política não apenas persiste, mas se movimenta e cresce. Talvez por isso também Nuno

Ramos se defende dizendo: “Não acho impossível narrar, mas não consigo, é uma dificuldade narrar. Eu já me derrotei nisso, já tenho cinquenta anos, já são quarenta anos sem conseguir muito” (Ramos, 2011, s/p).

Por ora, recorro a uma última conexão. Na verdade, é um detalhe muito importante para este trabalho de pesquisa. Um detalhe que não quer aqui se deixar reprimir. Pois bem, os exercícios perspectivistas abordados até então acabam por sugerir “simplesmente” um lugar-comum quanto ao seu resultado – o da influência artística. Os efeitos desses exercícios, porém, deixam para trás esse clichê suspeito e pelo qual se passa tantas vezes quando se experimenta. Neles, e nos muitos outros não percorridos neste espaço, aponta-se para uma potência de absorção que se manifesta pela força do *entre*. É preciso reconhecer que as figuras dicotômicas do narrador e do poeta, do artista plástico e do escritor, do artista e do crítico se confundem em limiares de pensamentos que atravessam Nuno Ramos. Vê-se, mais uma vez, que o *entre* importa muito em sua obra. Funciona como reagente e catalisa elementos da antropologia, da filosofia e da vida para a arte. Com o *entre*, Nuno Ramos devora, absorve e recria.

5 Considerações finais

Quanto ao meu trabalho de pesquisa, este que por ora preciso fechar, gostaria de dizer que, desde o início, e no decorrer, toda vez que eu parava para pensar sobre quais seriam as estratégias desejáveis de aproximação dos fazeres artísticos eleitos por mim como objetos de estudo, tinha vontade de responder-lhes (aos objetos) com quase-acontecimentos. Nem sempre foi possível. Ora porque, imersa nesses inúmeros automatismos hermenêuticos que nos guiam, talvez não tenha conseguido experimentar, simplesmente. Ainda assim, continuei buscando. De um lado, procurei atingir a radicalidade do pensamento dos autores que por mim passaram; de outro, busquei mesmo tocar seus corpos textuais, visuais e sonoros – incorporais –, nas práticas artísticas e nas ponderações filosóficas, antropológicas e teórico-críticas sobre as quais me debrucei.

Numa abordagem mais ampla tentei dizer acerca da expansividade de fazeres por onde se irrompem naturezas-culturas as quais não se reduzem a um mundo só, mas produzem novos sentidos de naturezas outras, outras formas de vida. E foi assim que eu segui abordando os objetos escolhidos. Assim, sobretudo, refleti sobre a enigmática noção de quasidade com Nuno Ramos. Priorizei pensar seu trabalho como escrita do quase, observando como suas ideias e práticas artísticas dialogam com a cosmologia indígena; como, a partir daí, sujeito e objeto podem ser pensados em suas relações – não nos termos de um curto circuito entre as partes, mas em sua obliquidade e em sua doação recíproca, importando tanto mudanças de perspectiva do sujeito quanto mudanças de perspectiva do objeto.

A essas descobertas, somou-se outra, muito importante para a minha pesquisa: a interpretação de que “em suma, não há pontos de vista sobre as coisas; as coisas e os seres é que são os pontos de vista” (Viveiros de Castro, 2007, p. 98). E, ainda, me chamaram muita atenção algumas outras reflexões neste sentido como, por exemplo: “Se não há entidade sem identidade, não há multiplicidade sem perspectivismo” (Viveiros de Castro, 2007, p. 98). Com respeito a algumas dessas considerações, e tantas outras, tratou-se, para mim, da busca em estabelecer uma relação de alteridade com aquilo que eu experimentava.

De forma concreta, para fazer falar essa minha busca, que tento agora retomar, me interessou pensar as propostas do escritor-artista Nuno Ramos enquanto multiplicidades intensivas – ou seja, enquanto (a)sistemas formados por uma modalidade de “síntese disjuntiva”. Aqui, neste trabalho, a arte inespecífica de Nuno Ramos pôde ser pensada como arte e escritura expandidas que falam em sua divergência, uma divergência onde bichos e plantas são sujeitos e prometem se comunicar conosco a partir de seus próprios mundos, onde as naturezas disjuntivas se relacionam e as relações se dão por aliança. De maneira tal que toda diferença pode ser vista como positiva, tanto no sentido de Deleuze, para quem a comunicação se dá na diferença, a partir de um movimento que não é contraditório, mas centrífugo e centrípeto, quanto no sentido de Viveiros de Castro, para quem as naturezas se conectam por disjunção, pois “comparar multiplicidades também é outra coisa que estabelecer invariantes correlacionais por meio de analogias formais entre diferenças extensivas (oposições), como no caso das comparações estruturalistas” (Viveiros de Castro, 2007, p.101).

Sobretudo, pesquisar o *entre* – como um hífen – característico da experimentação artística foi antes um trabalho de reconhecimento do risco – especialmente o imprevisto e que é intrínseco às questões que mobiliza. O fazer artístico é arriscado: envolve uma *extra-compreensão*. No campo do *entre*, que é o campo da quasidade, da borda, não há possibilidade de compreensão hermenêutica, por mais que se insinue essa nossa propensão. Nesse sentido, as escritas do quase são imprevisíveis. Essa imprevisibilidade, o artista do quase também a experimenta. E os exercícios perspectivistas de Nuno Ramos me foram úteis para demonstrar alguns ângulos desta beirada no contexto da discussão suscitada por esta pesquisa. No entanto, para além destes termos, afirmar qualquer outro risco, a meu ver, seria exagero.

Também a quasidade não me é suficiente para que eu a defenda como o procedimento teórico por excelência. Absolutamente não. Como nenhum outro ato de experimentação o seria. A meu ver, quando se trata de arte, essa incapacidade de se chegar a qualquer constatação, em torno de um só caminho crítico a seguir – único, confortável e talvez domesticável – vai ao encontro do fazer xamânico de que tomei conhecimento a partir do ponto de vista de Viveiros de Castro. Um fazer que atravessa barreiras corporais. Pensando mais detalhadamente todas as sugestões que se insinuem com o ato do xamã e a partir

da percepção de Viveiros, percebo que o que se pretende sustentar nesta transcrição etnofilosófica é a potência provocada pelas multiplicidades advindas de circunstâncias de devir. Tais circunstâncias me serviram para pensar o *Junco* e o *Monólogo*. E se tornaram possíveis graças à alta voltagem dos trabalhos de Nuno Ramos. “No que concerne às multiplicidades, não são as relações (extensivas) que variam, são as variações (intensivas) que relacionam: são as diferenças que diferem” (Viveiros de Castro, 2007, p. 101). Penso ainda: o que Eduardo Viveiros deseja é que a “produção de multiplicidade (ou “invenção da cultura”)” seja sempre “uma síntese disjuntiva, justo como as relações que relaciona” (Viveiros de Castro, 2007, p. 102).

Por estas razões, eu quis aceitar a desafio do perspectivismo ameríndio para experimentar os fazeres artísticos de Nuno Ramos. Apostei no encontro de uma categoria potente e crucial como a quasidade com os objetos de estudo escolhidos. Contudo, de todas as maneiras haverá sempre uma margem de indefinição diante do movimento dessa arte inclassificável.

Penso que este movimento faz balançar o *entre* – como um hífen: característica da recepção que se pretende menos hermenêutica. Balançar e sacudir para uma “posição que recusa qualquer validade à distinção entre indivíduo e sociedade, parte e todo, assim como ignora a pertinência de toda diferença entre o humano e o não-humano, o animado e o inanimado, a pessoa e a coisa” (Viveiros de Castro, 2007, p. 102). Também por isso, pelo menos por ora, as reflexões feitas até aqui se ancoram no *entre* da expressão leitura-experiência. Ela pode ser lida, sim, como um binarismo. Contudo, vale dizer, trata-se de um binarismo afrontado, perturbado, mas que insiste mesmo em radicais teorias pós-pluralistas das multiplicidades, como são as de Deluze e Guattari, que, como esclarece Viveiros de Castro, nunca supuseram “que os dualismos sejam um obstáculo negociável apenas pela boa vontade. Os dualismos são reais, não imaginários” (Viveiros de Castro, 2007, p. 103).

Afinal, já não se trata mais de alimentar a ilusão de que esta ou aquela experimentação, seja com um filme, uma música ou um livro, possa se tornar milagrosa e emancipatória, haja vista todo um contexto de circulação e de recepção das obras de arte na contemporaneidade. Ir tão longe quanto possível numa reflexão sobre o processo e o valor dessa experimentação: eis o que se almeja. Nesse sentido, acerca de tantos dualismos pelos quais passei, minha

pesquisa foi se voltando cada vez mais para um pensamento reflexivo sobre uma crítica de arte adisciplinar que deseja se deixar atingir por objetos *vivos*.

6

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **Ninfas**. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANDRADE, O. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1990.

ANTELO, R. “O sabor do perspectivismo”. **Revista Landa**. Florianópolis: v. 1, n. 2, 2013.

BARRENTO, J. **O gênero intranquilo**. Anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CERNICCHIARO, A. C. MEDEIROS, S. **Perspectivismo literário e neotenia: “Axolotl” e outras zoobiografias**. Florianópolis, 2013. 221 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

DELEUZE, G. **A ilha deserta e outros textos**. [Org. edição brasileira: Luiz B. L. Orlandi]. São Paulo: Iluminuras, 2014.

_____. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, v.1. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo, SP, Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, v.4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo, SP, Editora 34, 2012.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução: Sauma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GARRAMUÑO, F. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

HUYSSSEN, A. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

KIFFER, A. La materia inerte habla. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, n. 17. Disponível em: <<http://www.celarg.org/boletines/articulos>>. Acesso em 22 fev. 2015.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MAMMI, L. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, H. Poeira de verbo. In: OLINTO, H.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Orgs.). **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: SetteLetras/Faperj, 2012b.

NAVES, R. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. “Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral”. In: **Obras incompletas**. Seleção de textos de Gerard Lebrun: tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1974.

NANCY, J. L. **El sentido del mundo**. Tradução Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

_____. Fazer, a poesia. Tradução Letícia D. G. de França, Janaína Ravagnoni, Maurício Mendonça Cardozo. **Alea**. v. 15, n. 2, p. 414-422, Rio de Janeiro, jul/dez de 2013.

NODARI, A. O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia). **Confluenze**, v. 1, n. 1, p. 114-135, Bologna: Università di Bologna, 2009.

_____. Verbete: como. **Sopro**, n.78, Out. 2012. Editora Cultura e Barbárie. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbete/como.html3VcTw1_IViko>. Acesso em 22 fev. 2015.

_____. Entrevista ao site da Fundação Bunge, novembro de 2013. **Jornal Cidadania**. Edição online. Disponível em: <<http://www.fundacaobunge.org.br/jornal-cidadania/materia>>. Acesso em 22 fev. 2015.

RAMOS, N. **Cujo**. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. **Entrevista a Verônica Stigger para o programa Entrelinhas da TV Cultura**, 2010. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/entrelinhas>>. Acesso em 22 fev. 2015.

_____. **Entrevista ao Jornal Folha de São Paulo**, 20 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/>>. Acesso em 22 fev. 2015.

RAMOS, N. **Entrevista ao Jornal Rascunho**, novembro de 2011. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/nuno-ramos/>>. Acesso em 22 fev. 2015.

_____. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Monólogo para um cachorro morto**, 2008. Disponível em: <<http://www.nuno-ramos.com.br/portu/obras.asp>>. Acesso em 26 mar. 2015.

_____. **Ó**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

_____. **Ensaio Geral**. São Paulo: Globo, 2007.

SANTOS, R. C. **Modos de Saber, Modos de Adoecer**: o corpo, a arte, o estilo, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SANTOS, R. C.; REZENDE, R. **No contemporâneo**: arte e escritura expandidas. Rio de Janeiro: Editora Cicuito-Faperj, 2011.

SOBRINHO, N. C. M. “Friedrich Nietzsche: perspectivismo e superação da metafísica”. **Revista Comum**, v.9, n.22, Rio de Janeiro, Jan/Jun 2004.

SÜSSEKIND, F. **Objetos verbais não identificados**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind>>. Acesso em 22 fev. 2015.

SZTUTMAN, R. (Org.). **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

TASSINARI, A. O caminho dos limites. In: SARDENBERG, R. (Org.). **Nuno Ramos, 1960**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “Filiação intensiva e aliança demoníaca”. **Novos estudos** – CEBRAP, 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000100006>>. Acesso em 22 fev. 2015.

_____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A morte como quase acontecimento**. Palestra no programa Café Filosófico da TV Cultura/CPFL, 2009. Disponível em <http://www.cpficultura.com.br> Acesso em 22 fev. 2015.

_____. “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. **Cadernos de campo**: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP. São Paulo: n. 14/15, 2006.

_____. **A força de um inferno**: Rosa e Clarice nas paragens da diferença Onça”. Palestra em abril de 2013. Áudio. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com>>. Acesso em 22 fev. 2015.